

**BAND 35**

**1995**

**WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH**

## **HERAUSGEBER**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

## **REDAKTION**

Aage A. Hansen-Löve (Literaturwissenschaft)  
Tilmann Reuther, Gerhard Neweklowsky (Sprachwissenschaft)

## **REDAKTIONELLE MITARBEIT**

Renata von Maydell

## **ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE**

Tatjana Zaotschnaja

## **REDAKTIONSADRESSE**

Institut für Slavische Philologie, Universität München,  
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München  
Tel. 089/2180 2373, Fax 089/2180 6263

## **EIGENTÜMER UND VERLEGER**

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)  
Lichtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien  
Tel/Fax 1/3107008

## **DRUCK**

E. Zeuner, Buch- und Offsetdruck  
Peter-Müller Str. 43  
D-80997 München

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819

## INHALT

### Literaturwissenschaft

- С. Ф. Васильев (Ижевск), Русская романтическая проза:  
поэтика фантастического 5
- М. Рыклин (Москва), Русская рулетка 19
- A. Lehrman (Newark), Literary Etyma in Čechov's *Višnevij Sad* 41
- B. Horowitz (Lincoln), From the Annals of the Literary life of Russia's  
Silver Age: The Tempestuous Relationship of S.A. Vengerov and  
M.O. Gershenzon 77
- Th. R. Beyer, Jr. (Middlebury), Marina Cvetaeva and Andrej Belyj:  
*Razluka and Posle Razluki* 97
- В. Жильцова (Москва), Знаки препинания в организации  
монтажной композиции лирики Марины Цветаевой 133
- Э. Маркштайн (Wien), Стилистический потенциал знаков  
препинания и/или непостановки их 145
- М. Бобрик (Berlin), Заметки о языке Андрея Платонова 165
- S. Spieker (Bloomington), Psychotic Postmodernism in Soviet  
Prose: Pushkin and the Motif of the Unidentified Past in  
Andrei Bitov's Poetics 193
- Th. Lahusen (Durham), "Projekt Nr. 15", oder der Streit um das "Linke  
Ufer": Geschichte, Text und Kontext im Sowjetischen Fernen Osten 219
- Е. Добренко (Durham), Окаменевшая утопия (высокий соцреализм:  
время – пространство – пароксизмы стиля) 233
- R. Ibler (Magdeburg), Der Einsame Avantgardist: Zur Deutung von  
Richard Weiners Poetik *Lazebník (Der Bader)* 245

### Sprachwissenschaft

- В. Орел, Р. Горпусман (Jerusalem), Заметки о берестяных  
грамматах 1 271
- A. Timberlake (Berkeley), Mechanisms and Relative Chronology of  
Polabian Sound Changes 281

М.А. Грачев (Нижний Новгород), К вопросу о функциях арго	297
В. Wiemer (Hamburg), Zur Funktion von Sätzen ohne grammatisches Subjekt im Polnischen und Russischen	311
Харьковское лексикографическое общество	331
<b>Rezensionen</b>	
К. Постойченко (Москва), M. Wachtel, <i>Russian Symbolism and Literary Tradition (Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov)</i> , The University of Wisconsin Press, 1994, 260 p.	337
В. Menzel (Berlin), Krise der Aufklärer und Neue Solisten. Russische Literaturzeitschriften 1993–94	341
Т. Reuther (Klagenfurt), <i>Die Russen in Wien. Die Befreiung Österreichs. Wien 1945. Augenzeugenberichte und über 400 unpublizierte Fotos aus Russland</i> . Hrg. von Erich Klein. Wien; Falter Verlag, 1995	363

Сергей Ф. Васильев

## РУССКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ПРОЗА: ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Поводом для написания предлагаемой работы послужила неопубликованная статья И.П. Смирнова "Что фантастично в фантастической литературе?". Не претендуя на сколько-нибудь широкий охват русской романтической фантастики, мы постараемся осветить главнейшие особенности ее поэтики, что, в свою очередь, позволит сделать предварительные выводы относительно функционирования "фантастического рода" в русской литературе 1800–1840-х годов.

Как отмечает И.П. Смирнов, фантастическое – это особая форма воображаемого, мир,

в котором историчность теряет свою релевантность либо полностью, либо разделяя ее с другой, альтернативной историчностью.

Воображаемое создает дифференциацию времен. Реальность настоящего отличается, с одной стороны, от реальности, ставшей идеальной, от прошлого, и, с другой, – от чистой идеальности, от будущего. Время, образуемое в результате работы воображения, однонаправленно: оно устремляется от того, что было реальностью и является ею, к тому, что его конституирует, к самому себе, к чистой идеальности, к будущему.

Если не-фантастическая литература рисует картину поступательно (из прошлого в будущее) изменяющегося мира, то художественная фантастика изображает реверс времени, его обратный ход... В фантастическом историческая изменчивость мира становится обратимой.

Вторая возможность, которой обладает фантастическая литература в ее борьбе с историчностью, заключается в том, что она изображает иную, чем данную нам, историю, релятивирует историю нашего мира.

Сказанное не вызывает сомнения в плодотворности и корректности подхода, разворачивающего весьма перспективные модели фантастического. Вместе с тем из приведенной цитаты видно, что категории

времени и воображаемого рассматриваются с формально-логических позиций.<sup>1</sup> В этом плане они предстают как универсалии, призванные облегчить мыслительный процесс. Однако условность такого понимания указанных категорий и, в частности, категории времени была осмыслена русскими писателями уже к середине XIX века. Так, например, знаток литературной фантастики А.К. Толстой отмечал:

Я понимаю, что время есть лишь ложная или недостаточная идея, происходящая от ограниченности нашего ума, который не может понять предметы иначе, как в отдельности, и который не может сознать их в одной цельности.<sup>2</sup>

Противоречие между условным и конкретным может быть снято, если передвинуться с формально-логического на содержательный уровень анализа и наполнить вышеназванные категории содержанием.

Действительно, поскольку речь идет о воображаемом (а литература и есть плод воображения), постольку оно всегда будет нагружено каким-то смыслом, без него оно невозможно. Но если "воображаемое историзирует реальность", "создает дифференциацию времен", оно с неизбежностью будет наделять реальное и идеальное смыслом. Иными словами, смыслом наделяются и прошлое, и настоящее, и будущее.

Что касается прошлого и настоящего, то возможность их смыслового наполнения представляется очевидной. Сложнее с будущим временем. В первом приближении И.П. Смирнов связал будущее само с собой, с чистой идеальностью. В таком случае будущее оказывается непроницаемым, тайной, "черным ящиком", смысл которого недоступен никогда и никому, ибо его там нет. С формально-логической точки зрения так и должно быть, потому что категория будущего времени наполняется смыслом только по мере использования в различных дискурсах.

Каков смысл будущего? Будущее и равно, и неравно настоящему, наследует у настоящего одни черты и отрицает другие. Как потенциальная возможность, будущее обладает логикой. Смысл будущего – в логической (творческой) продвинутойности настоящего. У литературного дискурса, у фантастики есть только одна возможность освоения будущего – с помощью смежных дискурсов (религиозного, научного, философского и др.). Благодаря их использованию художественный текст получает специфическую (религиозную, научную и т.п.) окраску. Логика конструирует будущее, тогда как историческое стремится лишить будущее альтернативных смыслов, оставить один, сделать его принадлежностью настоящего, реализовать будущее, тем самым лишить тайну бытия и бытие – тайны. С определенной долей уверенности можно сказать, что будущее – метафора настоящего. Тогда, как бы парадоксально

это ни звучало, научная фантастика, обращенная в будущее, есть повторение нереализованного будущего.<sup>3</sup>

По своим качествам ближе всего к будущему находится прошлое. Как и будущее, оно идеально, смысл его способен варьироваться в пределах, очерченных настоящим. Прошлое – это то, что породило настоящее, современность. В прошлом есть современность, но есть и нечто, чего в современности уже нет. Поэтому прошлое и тождественно, и нетождественно настоящему. Наверное, неслучайно, что все жанры, повествующие о событиях прошлого, говорят о настоящем, о современности.

Если прошлое и будущее соотносимы друг с другом как идеальные, нагруженные смыслом субстанции, то настоящее переживается субъектом и как идеальное, и как реальное. В силу своей соотнесенности с идеальным и объективной действительностью настоящее семиотично, обладает знаковой природой. Не вдаваясь в семиотический разбор культурных эпох, отметим только, что в европейских литературах и, в частности, литературе русской сложилась ситуация, когда нетождественными себе и друг другу оказались не только прошлое и будущее, но и настоящее.<sup>4</sup> Осмысление настоящего как продукта прошлого, потенцирующего будущее, произошло в конце XVIII – первой половине XIX века. Это была эпоха романтизма.

Картина мира, которую изображал романтизм, была историзированной, что не раз отмечалось исследователями.<sup>5</sup> Нетождественная себе реальность, включенная во временной ряд, представляла собой самое разнообразное смешение временных пластов; смысл события "растворился", терялся как во времени, так и в цепи причин и следствий. Историзм аннулировал феноменологию предмета. Феноменом оказывались не отдельно взятые реалии, но сама история, процесс, имеющий начало и конец, генетическая природа сущего. Даже миф оказывался подвержен историческим изменениям. Точнее сказать, перефразируя слова И.П. Смирнова, в эпоху романтизма миф являлся в истории как все истории, что предполагало и соответствующие его интерпретации. Слияние исторического и мифического оказалось возможным благодаря разрушению границ между реальным и сверхъестественным, рациональным и иррациональным. Поэтому факты действительности стали объясняться как реальными, так и фантастическими причинами. (до сих)

В рамках одного текста архаические смыслы уже не представляли собой однородного образования, одна мифологическая программа могла взаимодействовать с другой. Примером может послужить повесть А. Пушкина – В. Титова "Уединенный домик на Васильевском", где

реликты архаических смыслов представляют собой многослойную структуру. Она включает в себя славянскую архаику, осколки античных мифов, смешанных с библейской семантикой.<sup>6</sup> Другой пример – "Сказка о том, как поссорились Киевская ведьма с Ягою Бабою" неизвестного автора, который попытался историзировать различные архаические программы, к тому же принадлежащие к разным культурным парадигмам. В большинстве фантастических произведений архетипы так или иначе формировали две темы: рождения и смерти. В первом случае разрабатывались мотивы, отражающие попытки переродиться или родиться заново, попытки вновь запустить историю народа, нации, человечества. Во втором случае варьировались мотивы возвращения к истокам. Концентрация этих аспектов в фантастике не случайна: они служили магическому воспроизведению процессов рождения и смерти. Однако реверс времени, осуществляемый фантастической литературой, с постоянным упорством направлял романтическую историю вспять, назад. Второе рождение становилось невозможным – отсюда в романтической фантастике мотивы несостоявшейся жизни и неосуществимости альтернативной истории. Смерть же оборачивалась жизнью, но – мертвеца.

Указанные мотивы могли существовать порознь, объединяться, "склеиваться", то есть ретрансформироваться. Так, например, Федор Блискавка из повести О. Сомова "Киевские ведьмы" не смог переродиться, как его жена. В "Перстне" Е. Баратынского не смогла вернуться и альтернативная история, она оказалась всего-навсего бредом безумца. Напротив, в "Упыре" А.К. Толстого мы видим присутствующих на светском балу вампиров. Все они мертвецы, но их бытие, их история прямо и самым тесным образом связаны с жизнью людей, их биографиями. Финал повести, в которой погибают 11 человек, кладет предел воздействию адского мира на мир людей, но не отменяет реальность происшедшего. Альтернативная история, образующая фантастический сюжет, органично вписалась в историю обычную, выступила как ее составная часть, предопределив многие события реального мира. Фантастическое историзировалось.

Если архаические смыслы романтической фантастики свертывали историю к воспроизведению ее начальных<sup>7</sup> и конечных<sup>8</sup> форм, то культурно-историческое и собственно фантастическое, которые "надстраивались" над архаикой, напротив, разворачивали и абсолютизировали процессуальность. Историческое обеспечивало линейную последовательность событий между двумя точками, началом и концом, тогда как фантастическое показывало обратимость исторического. Оппозиция жизни/смерть теряла в романтизме свой постархаический смысл, мифологизировалась. Может быть, не случайно многие романтики, а в России это



В. Одоевский с его "Русскими ночами", пытались создать некое синтетическое целое,<sup>9</sup> объединить искусства, естественные и гуманитарные науки, дабы замкнуть идею процессуальности на себе, вновь сотворить ритуал, магию, миф, где уже не было бы ни начала, ни конца, ни жизни, ни смерти.

Фантастически историзированный мир или мир в историзированной фантастике подвергался невероятным деформациям. Так, например, его история могла мыслиться без начала и конца, представляя собой некий отрывок, оформленный в рукопись ("Ученое путешествие на Медвежий остров" О. Сенковского). С другой стороны, начало и конец истории (биографии) могли максимально сближаться друг с другом. Ср. мотивы заклания или порчи ребенка ("Вечер накануне Ивана Купалы"). Иная разновидность – приобретение стариком или старухой вечной молодости (ведьма-панночка в "Вие" Н. Гоголя), приобретение женщиной вечной красоты (обладательницы чудесного эликсира в "Ярчке собаке-духовидце" Н. Дуровой). В своих творческих исканиях писатели часто объединяли прошлое и настоящее: романтическая фантастика буквально наводнилась ожившими мертвецами. И наоборот – герой из реального мира мог без преград проникать в царство мертвых. В свою очередь, это актуализировало мотивы, присутствующие в сказочной и апокрифической литературах (рассказы-сказки "Колдун Агриппа", "Пугайко – чортов брат").

Объединение настоящего и будущего времен породило в художественных текстах эсхатологическую тематику.<sup>10</sup> В частности, она проявилась в стихотворении неизвестного автора "Конец времени", повести А. Шлихтера "Последний день Помпеи" и других произведениях. Добавим, что конец XVIII и начало XIX века русская культура осмысляла как эпоху апокалипсиса. Отечественная война 1812 года с войсками Наполеона воспринималась как борьба с Антихристом. Например, Державин выводил из имени Наполеона роковое число – 666. Эти умозрения поддерживались довольно мощным потоком разнообразной мистической литературы, готовившей человека к очищению перед Страшным судом. Речь идет о сочинениях Беме, Эккартсгаузена, Гюйона, Дю-Туа и др.<sup>11</sup> Кроме того, мистики предлагали широкий спектр демонологических мотивов. В книге "Рассуждения об ислении и сожжении всех вещей" можно прочесть, что в Скифии и азиатской Татарии "женщины имеют... зеницу в глазах своих, и когда они рассердятся, то одним взором, как говорят, убивают мужчин".<sup>12</sup> У Ретцеля универсальное понятие "тьмы" характеризуется во взаимопроникающих категориях физических и этических свойств: "Тьма есть яростный, все убивающий, все повреждающий мрачный огонь, исполненный вяжущей кислоты,

остроты и тоски".<sup>13</sup> Наконец, получили хождения пророчества Юнга-Штиллинга о скором конце света, который должен был произойти в 1836 году.

Противоположный эсхатологический круг мотивов можно наблюдать в романтических утопиях.<sup>14</sup> Как правило, это утопии времени, где идеальное общество помещается либо в прошлом (финская легенда в *Саламандре* В. Одоевского), либо в будущем (*Рукопись Мартына Задека* А. Вельмана). Последний тип утопии включает в себя две разновидности. Первая – религиозная утопия, где развиваются идеи царства Божьего на земле. Любопытно, что попытка реально продвинуться в этом направлении была предпринята Н. Гоголем во II томе "Мертвых душ" и в "Выбранных местах из переписки с друзьями".<sup>15</sup> Вторая разновидность утопии будущего – разновидность научно-технической фантастики, которая в русской литературе представлена повестями В. Одоевского, А. Вельмана и других писателей.

Наконец, существует еще группа текстов, которые можно отнести к фантастической литературе условно, хотя эти тексты не имеют ни исторического, ни фантастического и, по всей видимости, противостоят мифическому. Это литература абсурда. Но поскольку романтизм сосредоточил свое внимание на генезисе, а абсурдность таковым не обладает, постольку поэтика абсурда у романтиков представлена в редуцированных формах. Прежде всего следует сказать о теме безумия, которую заявляют фантастические произведения. Как правило, она оформляется в финале произведений. Это "Концерт бесов" М. Загоскина, "Пиковая дама" А. Пушкина и др. произведения, где в силу невероятных событий герой лишается разума. Следующий шаг, предпринятый русским романтизмом в этом направлении, – попытка изобразить героя, который не обладал сознанием или терял его и который пытался бы лишить окружающую действительность смысла. Этот шаг был сделан Н. Гоголем в "Записках сумасшедшего". В повести параллельно распаду сознания протекает и распад связей реального мира. Ср. нарушения датировки дневниковых записей: "Октября 3", "Декабря 8", "Год 2000 апреля 43 числа", "Мартобря 86 числа. Между днем и ночью", "Некоторого числа. День был без числа", "Чи34,сло Мц гдао, ягвдвѣф 349". Сходный принцип повествования практиковал Шарль Нодье, тексты которого печатались вниз головой, криво, с пляшущими буквами.<sup>16</sup> Строго говоря, предел абсурда – лишение текста какого бы то ни было значения. Таким текстом мог бы стать, например, чистый лист бумаги, но в русской романтической литературе такие тексты пока не обнаружены. Опыты в этом направлении велись в Великобритании. Так, подобный прием использовал в *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* Лоренс

Стерн, но у него после слов "Бедный Йорик" на весь разворот книги открывались два черных прямоугольника.<sup>17</sup> Как бы то ни было, романтизм вплотную подошел к разработке проблемы абсурда и подошел со стороны комического.<sup>18</sup>

Но вернемся к романтической прозе. Если говорить о герое фантастической литературы, то он испытывал все мыслимые формы отчуждения. Герой отчуждался от родителей, от семьи (рода), как Мариола из "Ярчука..." Н. Дуровой, от возлюбленной или возлюбленного (д'Юрфе и графиня де Грамон из "Семьи вурдалака" и "Встречи через триста лет" А.К. Толстого), от родины (Якко из "Саламандры" В. Одоевского); от физического существования (мотивы жизни после смерти: таков поэт из новеллы О. Сенковского "Превращение голов в книги, а книг – в головы"); от духовной жизни (всевозможные пакты с дьяволом: "Пан Копытинский, или Новый Мельмос" В. Олина); отчуждался от смерти (ср. тему Агасфера, шире – долголетия, ярко представленную в фантастической прозе – "Страшная месть" Н. Гоголя) и т.д. Подобные герои всегда находились на границе реального и фантастического миров, на границе времен: прошлого и настоящего, настоящего и будущего, жизни и смерти. Часто в произведениях встречались пары героев, где один принадлежал реальному, другой – inferнальному мирам: Павел и Варфоломей из "Уединенного домика на Васильевском" А. Пушкина – В. Титова, Киприяно и доктор Сегелиель из "Импровизатора" В. Одоевского. Творимая автором действительность была наполовину реальная, наполовину фантастичная, призрачная, в силу чего являлась недолговечной и подлежала разрушению, чтобы быть вновь созданной в другом месте, в другом времени, в другой форме. Так, герои повести М. Загоскина "Ночной поезд" слышат приближающийся шум легендарного свадебного поезда. Они бегут из комнаты, но шум вдруг стихает. Тем не менее, в момент "появления" свадебного поезда один человек гибнет (невеста Заруцкого). При этом до конца неясно, был ли поезд, или все это плод возбужденного сознания.

Обреченный на безутешное существование, герой фантастической литературы терял прежнюю и приобретал новую идентификацию. В этом плане наиболее характерная для русской фантастики тема – тема отпада от человеческого, духовного и приобщение к inferнальному. Отсюда разнообразные мотивы продажи души дьяволу, демонам, приобщения к колдовским чарам ("Киевские ведьмы" О. Сомова). В том случае, если в качестве одного из героев выступал не человек, а скажем, дьявол, то он также терял ряд своих качеств. Бес Варфоломей ("Уединенный домик на Васильевском") в человеческом облике живет в Петербурге, пытается соблазнить, то есть ведет себя как человек. То же

самое – у вампиров А.К. Толстого, разгуливающих в человеческом мире. Дьявол, демон, ведьма в романтической фантастике могли выступать как страдающие фигуры, вызывать жалость, сочувствие. Таковы Катруся из "Киевских ведьм", Эденка из "Семьи вурдалака" и др. Однако романтизм задавал не только тему страдающего дьявола (демона), но и тему злого Творца. Так, в балладе В. Жуковского "Людмила" героиня ропщет на Бога, за что со стороны последнего следует неадекватное по силе наказание, влекущее гибель Людмилы. Аналогичный мотив присутствует в новелле М. Загоскина "Нежданные гости", где герой, усомнившись в словах Исайи, был вынужден всю ночь плясать с чертями и едва остался жив. Но в эту ночь умер его слуга.

И последнее о герое русской фантастической прозы эпохи романтизма. В том случае, если он терял ориентацию во времени, прекращал идентифицировать себя с настоящим, то он принадлежал прошлому или будущему, то есть мирам идеальным. Герой "овеществлял" инобытие. В том случае, если проникновение в "миры иные" оказывалось проблематичным, бытие героя лишалось качества бытийности, теряло свой естественный смысл, нагружалось внебытийным, идеальным.

Эти две формы для романтизма оказались наиболее плодотворны, но не были единственными. Поскольку речь зашла о соотношении бытийного и инобытийного или, переводя это на привычный язык, "реального" (исторического) и "фантастического", постольку следует рассмотреть формы их взаимодействия и распределение этих форм в фантастической литературе первых десятилетий XIX века.

Логические операции, которые возможны в тексте между "реальным" и "фантастическим", включают в себя четыре типа отношений: пустое пересечение, пересечение, тождество и включение.<sup>19</sup>

Пустое пересечение "реального" и "фантастического" в тексте лежит в основе таких типов фантастической литературы, которые характеризуются рационалистическими объяснениями фантастического начала. Данные особенности конструирования фантастического мира характерны для большинства романов А. Радклиф, где "фантастическое" оказывается всего лишь мистификацией, на которую идут герои для осуществления своих целей. Среди русских произведений к этому типу фантастики (далее – "рационалистический" тип фантастики) примыкают "Остров Борнгольм" и "Сиерра-Морена" Н. Карамзина.

Второй тип фантастики, условно обозначенный как "объективированная" фантастика и строящийся на отношениях пересечения "реального" и "фантастического", характерен для текстов, имеющих четкое сюжетно-композиционное разделение на сферы "реального" и "фантастического". При этом фантастическое начало четко и ясно выявлено и

присутствует в тексте на равных правах с реальным. Наиболее яркие примеры подобной фантастики – "Страшная месть", "Вий" Н. Гоголя, "Кумова постель" В. Олина и т.п.

В основе третьего типа фантастической литературы лежат отношения тождества "реального" и "фантастического". По сути, происходит взаимоналожение этих "элементов" друг на друга. В этом случае читатель будет постоянно колебаться в оценке составляющих: "реальное" ли это событие или "фантастическое"; сюжет же произведения будет иметь как минимум двойное прочтение. Ю. Манн довольно точно определил этот тип фантастики – "сумеречная" фантастика.<sup>20</sup> Данный тип в фантастической литературе хорошо представлен повестями М. Загоскина "Нежданные гости", "Ночной поезд", повестью А.К. Толстого "Упырь" и др.

В сущности, все эти типы отношений "реального" и "фантастического" были определены еще Жан-Полем и в наше время повторены Ю. Манном. Однако, как было показано выше, существует еще один тип логических операций (операция включения), который почти не учитывается в работах по фантастике.<sup>21</sup> Операция включения регламентирует два типа отношений "реального" и "фантастического".

Так, если в "реальное" включается "фантастическое", то есть "реальное" охватывает, обрамляет "фантастическое", то здесь налицо отношения, в которых одно подчинено другому. В художественных произведениях, где используется данный тип отношений, присутствует установка на объяснение "фантастического" реальными факторами (сон, легенда), но эта установка не в состоянии снять иррационального элемента, хотя она и ставит "фантастическое" в подчиненное положение (в рамках причинно-следственных отношений реальность непроницаема для фантастического). Таковы баллады В. Жуковского "Светлана", "Двенадцать спящих дев", где реальность обрамляет всю фантастику; такова повесть А. Марлинского "Замок Эйзен". Условно данный тип фантастической литературы можно определить как "подчиненную" фантастику.

В другом случае в "фантастическое" включается "реальное". По сути, "фантастическое" его поглощает, отсюда сама реальность будет изначально фантастична – именно такова "реальность" сказки (сказочный тип фантастики)<sup>22</sup>. В принципе этот тип фантастики характерен для любой волшебной и литературной сказок с ярко выраженным элементом "чудесного".

Уже в рамках предварительного наблюдения за развитием фантастической литературы рубежа XVIII и XIX веков можно отметить, что на первом месте в количественном и качественном отношении в это время стоит "рационалистический" тип фантастики. В частности, он

представлен разновидностью данного типа – "Островом Борнгольм", "Сиеррой-Мореной" Н. Карамзина, "Мицением оскорбленной женщины..." неизвестного автора. Однако, по-видимому, формирование русской фантастики в это время было несколько приостановлено мощным потоком переводной фантастической литературы. В нем центральное место занимали романы Анны Радклиф, в которых, как уже отмечалось, использовались именно принципы "рационалистической" фантастики. Популярность Радклиф, а вместе с ней и этого рода литературы, была беспрецедентной. Лишь к середине–концу 1810-х годов поток этой литературы постепенно идет на убыль.

К началу 1810-х годов развивается фантастика В. Жуковского. В основе многих баллад писателя лежат принципы "подчиненной" и "сказочной" фантастики. Следует заметить, что "подчиненная" и "сказочная" фантастика помимо баллад В. Жуковского и задолго до их появления развивалась в различных жанрах отечественной фольклорной и литературной (В. Левшин – М. Чулков) сказок. Этот тип фантастики функционирует на протяжении всего развития романтической литературы. Так, принцип "подчиненной" фантастики лежит в основе таких разных, на первый взгляд, произведений, как "Рассказы на станции" В. Олина, "Семья вурдалака" и "Встреча через триста лет" А.К. Толстого. Как правило, фантастика данного типа укрывается за формами сна, легенды, то есть дистанцируется временными рамками. Само же повествование часто принимает формы "рассказа в рассказе".

Другой тип – "объективированная" фантастика – получает преимущественное развитие во второй половине 20-х – 30-х годах XIX века (Н. Гоголь – О. Сенковский – Н. Мельгунов и др.). На ранних стадиях формирования романтической фантастики этот тип не получает широкого развития. Он представлен главным образом в переводах с иностранного: "Ватеке" У. Бекфорда, в повестях и преданиях де ла Мотт Фуке и т.п.

Параллельно этому типу во второй половине 20-х – 30-х годах интенсивно развивается так называемая "сумеречная" фантастика – наиболее популярная и продуктивная форма фантастической литературы эпохи романтизма. Диапазон подобных произведений довольно широк – от "Лафертовской маковницы" А. Погорельского до "Ярчука собаки-духовида" Н. Дуровой и "Упыря" А.К. Толстого.

Таким образом, процесс освоения фантастического материала в пределах предромантизма и романтизма не представлял однородной картины. В то же время этот процесс имеет и свою логику развития. Первоначально развивается такой тип фантастической литературы, который еще связан с основами рационалистической поэтики классицизма (готичес-

кие повести Н. Карамзина – "Мщение оскорбленной женщины..."). Но уже В. Жуковский и некоторые его последователи снимают в ряде случаев рационалистические мотивировки фантастического начала. При этом фантастическое то укрывается за откровенно "сказочными" формами, то обрамляется мотивировками "сна", то есть так или иначе оговаривается. И лишь со второй половины 1820-х годов фантастика "вырывается" на волю из-под власти ограничений – именно в это время бурно развиваются остальные типы фантастики, в то время как прежние формы фантастики уходят на периферию литературного процесса.

### Примечания

- 1 Что, кстати, позволило исследователю описать соотношение фантастическое/историческое по модели семиотического квадрата: А.Ж. Греймас, Ж. Курте, "Семиотика: Объяснительный словарь теории языка", *Семиотика*, М., 1983, 496–502.
- 2 А.К. Толстой, *Собрание сочинений*, в 4-х томах, М., 1963–1964, 4, 91.
- 3 О рекуррентности литературного дискурса см. И.П. Смирнов, *На пути к теории литературы*, Amsterdam, 1987, 14–20.
- 4 "Фундаментальная предпосылка романтизма состояла в восприятии обозначаемых объектов как не равных самим себе. Объекты, включенные в романтическую картину мира, наделялись свойством *нерефлексивности*, если прибегнуть к словарю логики". – И.П. Смирнов, "О подделках А.И. Сулакадзевым древнерусских памятников", *Труды отдела древнерусской литературы*, Л., XXXIV, 1979, 205.
- 5 В.В. Ванслов, *Эстетика романтизма*, М., 1966, 216–232.
- 6 В. Шаповалова, например, связывает демонологический комплекс повести с мифом о вампире: Шаповалов В. 1993. "О демонологии «Уединенного домика на Васильевском»: Пушкин, Байрон, Полидори", *Wiener Slavistischer Almanach*, 31, 29–38. Данный мотив, по-видимому, восходит к античным сказаниям о ламиях и эмпузах и далее, к древнеегипетским и ассирийским источникам. Ср. также интерпретацию модели волшебной сказки в повести: И.П. Смирнов "От сказки к роману", *Труды отдела древнерусской литературы*. Л., XXVII, 1973, 290–304.
- 7 Ср. комплекс смыслов, связанный со свадебной семантикой, в *Замке Эйзен* А. Бестужева-Марлинского.

- 8 Ср. генерацию эсхатологических мотивов в "Концерте бесов" М. Загоскина, развертывающую смысловую цепочку: Италия/Лауретта (мертвец): Москва/могила: град Божий/град мертвых.
- 9 Ср., например: В.В. Ванслов, *Эстетика романтизма*, 281–310; И. Балза, "Э.Т.А. Гофман и романтический синтез искусств", *Художественный мир Э.Т.А. Гофмана*, М., 1982, 11–34.
- 10 Подробнее см. А. Галахов, "Обзор мистической литературы в царствование императора Александра I", *Журнал министерства народного просвещения*, СПб., 1875, ч. 182, 87–175.
- 11 А. Галахов, "Обзор мистической литературы...", 87–175.
- 12 *Рассуждение об истлении и сожжении всех вещей*, М., 1816, 34.
- 13 Д.Г.Ф. Ретцель, *Отверстые врата тайной науки и действующие оной свойства в добре и во зле*, СПб., 1821, 5–6.
- 14 О разновидностях утопий см.: Е. Шацкий, *Утопия и традиция*, М., 1990, 18–204.
- 15 Подробнее см.: С.А. Гончаров, *Жанровая структура "Мертвых душ" Н.В. Гоголя и традиции русской прозы: Автореферат диссертации...* Л., 1985, 15–21.
- 16 "...шрифт превращается как бы в иллюстрации, неотделимые от текста; группы латинских и готических букв сменяют друг друга, в зависимости от настроения автора; иногда он ставится даже кверху ногами, и приходится переворачивать книгу, чтобы прочесть напечатанное..." – Г. Брандес, *Французская литература XIX века*, СПб., 1895, т. 3, 44.
- 17 См.: *Selected Prose and Letters of Lawrence Sterne*, М., 1981, т. 1, 128–129.
- 18 Ср. десемантизацию комического и трагического в "Вие" Н. Гоголя: С.Ф. Васильев, "Поэтика «Вия»", Н.В. Гоголь, *Проблема творчества*, СПб, 1991.
- 19 Плодотворность применения четырех/шестиэлементной классификации продемонстрирована: И.П. Смирнов, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, М., 1977; его же: "Об универсальных правилах порождения комического дискурса", *Russian Literature*, XX, 1986, 159–178.
- 20 Ю.В. Манн, "Эволюция гоголевской фантастики", *К истории русского романтизма*, М., 1973, 220.



21 Этот тип описан: Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970, 50.

22 Там же, 59.



Михаил Рыклин

## РУССКАЯ РУЛЕТКА

В том, что философ читает литературный текст со времен Ницше, нет ничего удивительного. Принципиальнейшие книги современной философии – "Логика смысла" Жюлья Делеза, "О грамматологии" Жака Деррида – посвящены чтению литературных текстов в такой степени, что философов стали обвинять в том, что они занимаются логическим литературоведением.

Но у нас закрепилась скорее противоположная традиция: правила философского чтения целиком задавались литературой (и отчасти теологией); искру философствования пытались высечь из саморефлексии знаменитых писателей, прежде всего Достоевского и Толстого.

Только недавно мы начали приучать себя видеть в литературе неантропоморфное измерение, доходить до точек текстуальной необратимости, за которыми идут бессознательные, неотрефлексированные пласты, темы, которые были в литературе, но не для нее (на уровне саморефлексии они были "заморализованы" величием задачи, миссии, народа и т.д.). На микроуровне текст уникален и нейтрален одновременно, он сопротивляется холизму литературной метафизики. Письмо всегда иное по отношению к самому себе. Например, "Игрок" – единственный текст, в котором герой – неожиданно для самого Достоевского как писателя-идеолога – оказывается на восходящей линии индивидуации (об этом см. ниже) благодаря близости к рулетке как социально-технической машине; он оказывается во власти почти что кафковской инстанции Банка, которую невозможно "диалогизировать", так как для нее нельзя подыскать эквивалента.

Когда я думаю о том, как литературный текст должен читать философ, на ум приходит аналогия с работой Глена Гульда. Блестящий концертирующий пианист, он отказался от турне и стал записывать музыку в студии, без зрителей, максимально варьируя ритм в каждом отрывке (смежные куски часто записывались в разное время), создавая технически проработанную амелодическую фактуру. Мелодия, публика и вдохновение связаны между собой: публика жаждет узнавания, его обеспечивают мелодия и вдохновение.

Подобная гульдговская амелодичность присуща одному из основных стилей современного философствования – деконструктивному чтению. Оно дебютирует там, где текст не может узнать себя, идея видится ему как сложное нагромождение метафор. Когда прямым смыслом становится метафора, чтение не обеспечивает полноты присутствия и узнавания, более того, оно превращает окончательный авторский текст в черновик, и чем дольше длится эта работа, тем более "сырым" выглядит законченное произведение.

Вместо готовой морали за таким чтением тянется прихотливая игра предсмыслов, своего рода эпифания сложности. Вероятно, особой продуктивностью чтение этого рода может обладать в отношении Ф. М. Достоевского, главной фигуры отождествления в ареале распространения литературной метафизики.

Обращая в своем чтении внимание прежде всего на устройство рулетки, на национальность игры и игрока (вещи совершенно разные), на феноменологию игры в ее отношении к стратегической инстанции накопления, я вместе с тем отдаю себе отчет в невозможности оторвать их от порядка чувств и авторской идеологии. И если в результате пульсирующий центр повествования предстанет в несколько ином свете – чтение – это также вопрос освещения – и ракурсе, я буду вполне удовлетворен.

В Рулетенбург публика приезжает на воды, а также чтобы ходить на "пуант", с которого можно полюбоваться местностью, в городе есть отели, кофейни; тропинки ведут в соседнее княжество, где за полтора талера вам подадут омлет с ветчиной. Там есть скамейки у фонтана, где играют дети, и среди прочего "воксал" с рулеткой.

М.М. Бахтин в своем кратком комментарии к "Игроку" рассматривает его героев как "карнавализованный коллектив": во-первых, герои – "заграничные русские", "вне норм и порядка обычной жизни", "оторвавшиеся от своей родины и народа", живущие поэтому в атмосфере скандала; во-вторых, они карнавализованы игрой на рулетке, которая также подрывает привычную иерархию, невиданно ускоряет время, уравнивает шансы играющих, точнее, ставит их в одинаково кризисную ситуацию. "Люди различных жизненных положений [иерархических], столпившиеся у рулеточного стола, уравниваются как условиями игры, так и перед лицом фортуны, случая. Их поведение за рулеточным столом выпадает из той роли, которую они играют в обычной жизни. Атмосфера игры – атмосфера резких и быстрых смен судьбы, мгновенных подъемов и падений, то есть увенчаний – развенчаний. Ставка подобна кризису: человек ощущает себя как бы на пороге. И время игры – особое время: минута здесь также приравнивается к годам".<sup>1</sup>

К первому тезису Бахтина – о "заграничных русских" – я возвращусь позднее, а теперь обратим внимание на глобалистскую, холистскую

концепцию игры, которая предлагается в приведенном абзаце из "Поэтики Достоевского". Игра берется как нечто единое, универсальное, контролируемое набором общих признаков (равные условия для всех участников, ускорение времени, пребывание на пороге и т.д.).

Между тем в самом тексте "Игрока" мы находим в лучшем случае феноменологию разных видов игры, не подводимых под какой-либо общий знаменатель, отрицающих друг друга, утверждаемых иногда как невозможные, возникающих в пустоте обоснования. В результате вывод о том, что рулетка – игра по преимуществу русская, сделанный в начале романа главным героем, а в конце (по совершенно другим причинам) англичанином, также зависает, так как то, что ему предшествует на разных уровнях, не только его не обосновывает, но ведет к принципиально открытому континууму возможностей, которые ни при каких условиях не могут реализоваться одновременно.

Сначала игра на рулетке подразделяется на "джентельменскую" и "плебейскую": джентельмен играет не для выигрыша, а уж тем более не на выигрыш, но "для наблюдения над шансами"; "для одной только забавы", "а не из плебейского желания выиграть". Аристократичным является представление, что и все остальные игроки, "вся эта дрянь, дрожащая над гульденом", одушевляемы тем же эстетическим чувством. "Деньги до того должны быть ниже джентельменства, что почти не стоит о них заботиться. Конечно, весьма аристократично совсем бы не замечать всю эту грязь всей этой сволочи и всей обстановки. Однако же иногда не менее аристократичен и обратный прием, замечать, то есть присматриваться, даже рассматривать, например, хоть в лорнет всю эту сволочь: но не иначе, как принимая всю эту толпу и всю эту грязь за своего рода развлечение, как бы за *представление* [курсив мой – М.Р.]..."<sup>2</sup>

Как прямой, так и обратный прием направлены на создание рефлексивной дистанции: слово "представление" следует читать здесь, прежде всего, не как "зрелище", "театр", но в его метафизическом значении – как то, с помощью чего овладевают сущим, как орудие, одновременно оказывающееся собственной целью и не допускающее в мир то, что Бахтин называет пороговыми, кризисными состояниями, состояниями, в которые сметается рефлексивная дистанция. Конвенция "джентельменской" игры предполагает "наивность" не только в отношении игры на выигрыш, но и интересов важнейшей невидимой инстанции – Банка: "Корысти и ловушки, на которых основан и устроен банк, он должен даже и не подозревать"<sup>3</sup>. Этот тип игры не содержит в себе никакого потенциала для создания "карнавальных коллективов", напротив того, выделенность играющего из жадной до денег толпы максимально устойчива, в этой игре нет и намек на азарт или опьянение, точнее, они всячески вытравливаются из поведенческого кода игрока-аристократа.

Здесь, собственно, не играют, а отстраненно наблюдают игру, как отдыхающие в Рулетенбурге наблюдают природу, взобравшись на "пуант". В своей рефлексивной отдаленности рулетка предстает здесь как почти что природное явление.

Совсем по-другому устроена плебейская игра, сторону которой поначалу решительно принимает нарратор. Это игра на выигрыш. Экстремальной формой такой игры является "русская рулетка", игра, способ жизни, альтернативный и антагонистический по отношению к накоплению капитала, медленному приращению богатства через торговлю. Тотальная игра как "русское безобразие" противопоставляется как нечто не менее, а более нравственное "немецкому способу накопления честным трудом". Возможность жить игрой утверждается как локальный русский ответ на "катехизис добродетелей цивилизованного западного человека", главной статьей которого является способность к приобретению капиталов.

Рулетка в своей крайней форме объявляется имеющей национальность: русская рулетка позволяет иметь деньги не просто накапливая их, но иметь их способом, исключающим накопление. В этой крайней форме "рулетка только и создана для русских"<sup>4</sup>. Как логический оператор она разводит деньги и труд настолько радикально, что они становятся несовместимы между собой: "русский не только не способен приобретать капиталы, но и расточает их как-то зря и безобразно. Тем не менее нам, русским, деньги тоже нужны, – говорит будущий игрок, – следовательно, мы очень рады и очень падки на такие способы, как например, рулетки, где можно разбогатеть вдруг в два часа, не трудясь"<sup>5</sup>. И хотя тактикой плебейской игры может овладеть человек другой национальности – упоминается, в частности, чужак-англичанин или "азиат какой-нибудь, турок" – эйдос, чистая эманация игры на рулетке остается русской. И только в качестве русской рулетки она приобретает радикально антинакопительскую природу, делается онтологически несовместимой с медленным приращением с помощью терпения и труда. Этот первоначальный набросок номадической логики (русскость здесь, впрочем, обрастает киргизской и татарской коннотациями) звучит очень воинственно: инстанция накопления, согласно этим декларациям, может быть уничтожена изнутри.

На этом этапе текст не только принимает сторону плебейской игры, но и сам является полем такой игры, со всем присущим ей катастрофизмом, принесением в жертву собственной связности того, что обычно зовут личностью. Текст поддерживает наиболее радикальные виды игры своими внутренними ресурсами, дублирует их своей структурой.

В рулетку играют таким образом изнутри текста, устроенного наподобие рулетки.

В скандальном универсуме плебейской игры исключительную роль играет местоимение "теперь". Выигранные деньги производны от этого "теперь", они нужны игрокам не вообще, в модусе здравого смысла, а "во что бы то ни стало теперь", в крайних обстоятельствах: они производны от случая и нисходят на играющего как дар, иногда даже как благодать. Парадоксальным образом текст настаивает на том, что есть субъект дара, субъект благодати, более того, что особый коллективный субъект владеет логикой дара (и, стало быть, такая логика есть): "мне деньги *во что бы то ни стало теперь* [курсив мой – М.Р.] нужны"<sup>6</sup>.

Диапазон плебейской игры – от долга до дара. Алексей Иванович начинает играть за Полину, которая, как выясняется потом, должна французцу Де-Грие 50 000 франков. Ему не удается выиграть эту сумму, играя за нее, но в центральном эпизоде романа он – играя в катастрофическом стиле, пронизанном логикой дара, – выигрывает сумму вчетверо большую.

В промежутке между игрой за долг другого и игрой-даром разворачивается целый веер тактик плебейской игры. Прежде всего, это, конечно, игра "бабуленьки". Максимально русская в своей вере в сообщническую благосклонность случая, эта игра оказывается несовместимой с накопительскими интересами Банка и выталкивает ее вовне – в данном случае этим внешним становится Россия. В рулетке, как известно, можно ставить на красную или черную, чет или нечет, на двенадцать первых, средних или последних цифр (таким образом, всего их тридцать шесть), на *manque* или *passé*. И есть одна, тридцать седьмая возможность, *zéro*, подобие карточного жокера – когда выходит *zéro*, поставивший на него получает сумму в тридцать шесть раз больше поставленной, максимально допустимая ставка на *zéro* – двенадцать фридрихсфоров. Большинство игроков делает ставки вразброс, чтобы при любом стечении обстоятельств не проиграть слишком много; естественно и выиграть очень много при такой тактике нельзя, так как ряд ставок оказывается заведомо проигрышным и просто уравнивает шансы, страхует против неудачи. Тактика "бабуленьки", бесхитростная и бескомпромиссная, состояла в ставке на *zéro*, отказе от страховки при очень крупных кушах. Перед нами ничем не опосредованная и агрессивная игра против Банка. (*Zéro* – это выгода банка; если никто не поставил на него и он вышел, все деньги идут банку). Итог такой игры – даже в апогее везения "бабуленьки", когда она крупно выигрывает – нетрудно предсказать как европейцам, так и русским (тоже европейцам, но противопоставленным им в отношении тактики игры на рулетки): "...на бабуленьку смотрели уже как на жертвочку"<sup>7</sup>. Она еще не проиграла, но уже конституировала себя как жертву тем вызовом, который стиль ее игры бросает Банку. Необратимость этой тактики игры только возрастает от того, что сама

Антонида Васильевна совершенно не осознает логику ситуации, ее вызов Банку носит почти инстинктивный характер, он лишен намеренности, неинтенционален. "Бабуленька", проигравшись в пух и прах – ее проигрыш превышает сто тысяч рублей, – возвращается в Москву, фантазируемую ее лакеем Потапычем как идеальную противоположность "заграницы", противоположность даже в отношении флоры: "И уже поскорей бы в нашу Москву! И чего-чего у нас дома нет, в Москве? – причитает Потапыч. (Интересно как был он одет: "во фраке, в белом галстуке, но в картузе") – Сад, цветы, *каких здесь и не бывает* [курсив мой – М.Р.], дух, яблоньки наливаются, простор, – нет; надо бы за границу!"<sup>8</sup>

Компенсаторный характер такой реакции на поражение от технической машины игры очевиден, вектор ускользания исключительно четок: полнота присутствия Москвы в этом отрывке, ее растительная и пространственная уникальность, инаковость по отношению к профанной растительности Германии являются продолжением ставки – в данном случае ставки текста – на зéго; неосознанная необходимость поражения фантазируется Потапычем как случайность и недоразумение, которого можно было бы легко избежать, оставаясь в Москве с ее ставшей (только после поражения) необмениваемой флорой, "цветами, каких здесь и не бывает".

Линия ускользания от последствий единственного случая чисто русской рулетки ведет в Россию, в Москву, на которую не распространяется юрисдикция инстанций накопления. В остальном эта игра неподражаема и не имеет последователей: когда "бабуленька" начинает проигрываться, Алексей Иванович дает ей примерно такие же советы (уменьшить ставки, разбрасывать их для страховки от поражения, ждать момента, когда шансы переменятся к лучшему), что и ненавистный его русской натуре француз Де-Грие. Он уже тогда понимает русскую рулетку в смысле, несравненно более имманентном законам этой социально-технической машины, чем Антонида Васильевна, для которой закон рулетки до конца остается закрытой книгой.

С другой стороны, именно игра "бабуленьки" пробуждает в Алексее Ивановиче игрока. Это происходит в первом эпизоде ее игры на рулетке, когда зéго вышел второй раз за несколько минут, и прикованная к креслу старая барыня получила самый крупный куш.

"Колесо вертелось долго. Бабушка просто дрожала, следя за колесом... Решительное убеждение в выигрыше сияло на лице ее, неременное ожидание, что вот-вот крикнут: Zéro! Шарик вскочил в клетку.

– Zéro! – крикнул крупер.

– Что!!! – с неистовым торжеством обратилась ко мне бабушка.

Я сам был игрок; я почувствовал это в ту самую минуту. У меня руки-ноги дрожали, в голову ударило."<sup>9</sup>



Интересна пунктуация этого отрывка: когда зéго выходит в первый раз, после него стоит запятая, во второй раз то же самое слово сопровождается более сильным – восклицательным – знаком. Текст Достоевского вовлекает крупера – инстанцию, беспристрастность которой в других местах не ставится под сомнение – в драму игры, в драму речи об игре, которая в решающие моменты не терпит по отношению к себе ничего внешнего, никакого созерцания со стороны. Происходит контаминация, заражение вещей и тел речью, контаминация, которая разводит этого писателя с Толстым, Тургеневым, Чеховым. Нечувствительность Достоевского к предметному, так сказать, стационарному состоянию вещей, позволяющему им воспроизводиться в качестве тождественных, отрефлексирована В. Набоковым в его "Лекциях по русской литературе"<sup>10</sup>. Аналогичными пунктуационными и стилистическими экстазами поддерживается протест "великого слепого" русской литературы против буржуазности, эстетики, дистанции и джентельменской игры. При этом не надо забывать, что пунктуационный и другие алогизмы противопоставляют форме не сам ускользающий от оформления хаос, а нечто более нейтральное и продуктивное – хаосмос или форму хаоса.

Игра бабушки также поддается наибольшей карнавализации: после выигрыша она сама, Алексей Иванович, ее слуги ведут себя как "карнавализованный коллектив", раздавая милостыню направо и налево (даже тем, кто ее не просит и может быть ей оскорблен), одаривая близких и далеких, а свое поражение Антонида Васильевна переживает как развенчание со всеми эффектами оплакивания и декомпенсации.<sup>11</sup>

Другие виды игры обладают нередко внутренним драматизмом, но куда слабее поддаются карнавализации, если вообще ей поддаются.

Текст скептически и презрительно относится к расчетливым игрокам, которые тщательно записывают последовательность шансов: начиная играть, они также проигрываются, как и все другие. Эти "записные игроки" пытаются найти закон и систему, там, где есть, точнее иногда, всегда локально, намечается набор каких-то правил; прихотливая, изменчивая группировка шансов вокруг сочетаний цифр, цветов и т.д. Фактически речь идет о *становлении игрой в момент игры*, о пребывании имманентным ей не *in abstracto*, а в ситуации игры (здравый смысл, понятно, маркирует такие состояния как безумие, что не мешает самим испытывающим их игрокам верить в реальность связанного с ними мистицизма и рассматривать эти состояния как глубочайшие прозрения). Итак: хотя "собственно расчет мало значит", "в течение случайных шансов бывает хоть и не система, но как будто какой-то порядок, что конечно, очень странно".<sup>12</sup> То есть в какие-то избранные моменты, которые надо уметь почувствовать, тактика в игре на рулетке может стать

стратегией, полностью имманентной игре самого Банка и тогда Банк уступит, проиграет игроку.

На глазах бабушки, готовящейся вступить в игру, на противоположных концах стола разворачиваются две противоположные игры, как бы очерчивающие ее возможности. На одном конце стола играет "молодой человек" неизвестной национальности (но "русский" в том смысле, что его игра дублирует игру главного героя в центральном эпизоде романа). Мотивация его игры остается столь же неизвестной, как его национальность, но мы застаем его в состоянии полной имманентности игре, ставшим – игрой. Он выиграл "уже тысяч до сорока фряков"; он бледен, глаза блестят, дрожат руки: "он ставил уже без всякого расчета, сколько рука захватит, а между тем все выигрывал да выигрывал, все загребал да загребал... ставил зря и все загребал".<sup>13</sup> Любопытным образом "бабуленька" предрекает ему неизбежный проигрыш ("Проиграет, сейчас все проиграет!"), и хотя в тот момент, в тогдешнее "сейчас", это предсказание не сбывается, можно быть уверенным, – на примере его двойника Алексея Ивановича, в чьей национальности пока не приходится сомневаться, – что рано или поздно пророчество сбудется и "молодой человек" останется без гроша в кармане.

Эту мистическую игру мы можем назвать плебейской только по одному признаку – это игра на выигрыш, точнее, игра-выигрыш, в точности дублирующая триумф будущего игрока в центральном, прописанном более детально эпизоде.

Между тем в то же самое время, "налево, на другой половине стола, между игроками, заметна была одна молодая дама и подле нее какой-то карлик"<sup>14</sup>, возможно ее родственник. Игра "молодой дамы" была прямой противоположностью игры "молодого человека": она играла каждый день ровно по одному часу, с часу пополудни до двух. Эта дама ставила хладнокровно, с расчетом, "отмечая на бумажке карандашом цифры и стараясь отыскать систему, по которой в данный момент группировались шансы. Ставила она замечательными кушами. Выигрывала каждый день одну, две, много три тысячи фряков – не более и, выиграв, точас же уходила".<sup>15</sup>

В тексте сразу же возникает вопрос о национальности этой барыни с карликом, вернее, о национальности ее "карликовой" игры. Своей игрой – сама возможность которой до этого текстом подвергалась сомнению – "молодая дама" как бы ежедневно осуществляет малое накопление при большом накоплении Банка, она – едва ли не единственный случай беспроигрышной игры во всем романе, и поэтому бабушке так важно знать национальность этой барышни, то есть этой игры. Они в конечном счете фантазируются как французские.

Прислушаемся к оживленному шушуканью идеолога и практика русской рулетки: "Ну, эта не проиграет! вот эта не проиграет! Из каких? Не знаешь? Кто такая?"

– Французенка, должно быть, из эдаких, – шепнул я.

– А, видна птица по полету. Видно, что ноготок востер."<sup>16</sup>

Итак, если одна игра остается пока без национальности и может быть названа русской по аналогии, другая безотлагательно получает национальность – игру-накопление ведет "французенка". Эта игра ориентирована на выигрыш, и в этом смысле является плебейской, но ведется она так дистанцированно и хладнокровно, что приходит на ум скорее аналогия с джентльменской игрой. Перед нами игра гибридного, презируемого нарратором, буржуазного стиля: "французенка" играет так, как копят деньги, совершает труд игры, прозаический труд, вознаграждаемый прозаическим же выигрышем в две-три тысячи франков. Эта игра имплицитно уподобляется наращиванию процентов на капитал и фактически признается псевдоигрой – в "настоящей" игре же не может отсутствовать элемент риска. Между тем во "французской рулетке" риска-то и нет. Поэтому сопровождающий даму карлик лучше всего резюмирует особенность этой игры с карандашом в руках, ее, как сказал бы Бахтин, комнатный буржуазный характер.

Видимо, мистика русской рулетки неотделима от некоторой доли романтизма, связанного с пребыванием на пороге.

По-плебейски играют и "настоящие, отчаянные игроки", которые поехали на воды исключительно ради игры, хотели бы играть хоть всю ночь подряд и обычно проигрываются перед самым закрытием рулетки, именно в полночь делая самые крупные ставки. Национальность этих игроков не уточняется; предполагается, что их много и они разной национальности. Крупно выигрывают или проигрывают также чудак-англичанин и турки, стремительно врывающиеся в серую обыденность игры "на мелкие гульдены", обычную для Рулетенбурга. Русская рулетка во всех этих случаях отрывается от русской национальности: русскость оказывается не национальностью – это свойство самой игры, опрокидывающей расчет, наносящей поражение инстанции Банка или терпящей поражение от нее (причем важен не факт выигрыша или проигрыша, а само пребывание на пороге, на дуэли, под огнем Банка).

Апогея все тенденции "плебейской" игры достигаются в центральном эпизоде романа, когда Алексей Иванович не просто выигрывает 200 000 франков, но переживает нетелесную трансформацию – окончательно становится игроком (каковым он впервые почувствовал себя следя за игрой бабушки. Неслучайно этот эпизод начинается словами: "Я прошел к тому самому [курсив мой – М.Р.] столу, где давеча сидела бабушка". То есть игрок как бы отыгрывается за бабушку,

недостижимый образец чисто русской рулетки: его выигрыш приблизительно равен проигрышу Антонида Васильевны). Игра идет без расчета, "как в горячке", "как-то механически, без мысли", становление игрой за пределами субъективности дано здесь в наиболее чистой форме: "Я привязывался к иным цифрам и шансам, но скоро оставлял их и ставил опять, почти без сознания... Я делал грубые ошибки... Счастье не прерывалось!"<sup>17</sup>

Сам расчет подается как функция случая, он есть, но как отрицающий себя, как одно из второстепенных проявлений фатума. В конце концов герой выигрывает в *trente et quarante*, в игру, где он вообще не знает "почти ни одной ставки". Отпускание себя на волю случая является полным, и случай, в том неповторимом "теперь", неизменно оказывается на стороне игрока.

И как всегда, в момент торжествующего "сейчас", победоносного случая раздается первое предупреждение: уезжайте, или завтра вы все проиграете. Полнота этого "сейчас" не может длиться, потому что, вопреки упованию игрока, у него нет принципа.

От карт и от игры в кости рулетка отличается тем, что является социально-технической машиной, подчиненной инстанции Банка с круперами, полицией, слугами, видимыми и невидимыми управляющими, которые по высказанному нарратором предложению, содержат круперов, выдавая им премии: "Мне кажется эти круперы, всегда такие чинные и представляющие из себя обыкновенных чиновников, которым почти решительно все равно: выиграет ли банк или проиграет, – вовсе не равнодушны к проигрышу банка и, уж конечно, снабжены инструкциями для привлечения игроков и для вящего наблюдения казенного интереса, за что непременно и сами получают призы и премии."<sup>18</sup> Эти тайные агенты Банка равно как и другие, – например, мадмуазель Бланш, которая ссужает игрокам деньги под проценты – превращают машину риска, фатума, случая в стратегическую инстанцию накопления, связанную с основной – естественно, по Достоевскому, а не по Марксу или Фурье – фигурой капитала, торговлей, накоплением через труд, становлением "Ротшильдом в пятом поколении". По отношению к основному, магистральному пути движения капитала рулетка периферийна, маргинальна, но, как выясняется (совершенно неожиданно для нарратора), она не привносит в этот принцип ничего качественно иного, несовместимого с накоплением. Но так дело обстоит не на уровне феноменологии игры и тактики отдельных игроков, а на более высоком стратегическом уровне – на уровне игры самого Банка.

Рулетка не просто не уравнивает шансы игроков перед лицом случая: уже тактики игры принципиально множественны, так что игроки не составляют единый тип. Причем не только "джентельменская" игра

протекает по правилам, отличным от "плебейской", но и эта последняя, в свою очередь, подразделяется на ряд подвидов, от долга, который нужно непременно отдать, до дара, с которым неизвестно что делать. Но это еще не все: за всеми эмпирическими тактиками, из которых складывается феноменология игры, скрывается стратегическая инстанция, которой служат круперы, полиция, ростовщики-процентщики... и сами игроки. Эта по-кафковски невидимая сила оказывается противоположностью того, чем кажется: не местом, где случай берет реванш у капитала, а накоплением посредством случая, необходимостью случайности. Эту инстанцию нельзя разглядеть, феноменология игры только способствует ее сокрытию.

Становление игрой осуществляет мимезис, имитирует работу Банка. Став игрой, лишает себя возможности длиться, бывают вынуждены заново зародиться из каждой случайности, из каждой "перемены шансов". Такого игрока выносит за пределы сознания и диалектики, включая такое диалектическое чувство, как любовь, в котором субъект утрачивает самого себя, но так, что через него еще интенсивнее совершается труд истории. Привязываясь к случайному расположению шансов, находясь в тотальной зависимости от него, игрок фактически выбирает невозможность как условие своей собственной возможности. В этом катастрофическом "теперь" он обречен пробегать всю гамму чувств с такой интенсивностью, что становится бесчувственным. В конце романа ему уже достаточно наблюдать игру, чтобы в ней участвовать, или даже просто видеть ее во сне. Ему удастся стать игрой, но внутри собственной грезы об игре. Не став игроком, Алексей Иванович еще способен предвидеть фатальную необходимость проигрыша в случае, если игра превращается в доминирующую или даже единственную страсть. Состояние игры катапультирует его за пределы здравого смысла. Но так как игра, в отличие от более широкого социального контекста, не воспроизводит условий собственной возможности, ставка на нее рассматривается в конечном итоге не как абсурдная, а как ненадежная. В конце романа герой неожиданно оказывается на восходящей линии индивидуации: он начинает понимать, что у Банка нельзя выиграть ни при каких обстоятельствах, что его рациональность "упакована" в бесконечном числе как проигранных, так и выигранных ставок (на уровне восьмизначных чисел одни плохо отличимы от других), в их нейтральном, безличном сцеплении. Первоначальный оптимизм, позволявший определить национальность рулетки как русскую, пропадает: невозможно стать абсурдом бесконечно ускользающей рациональности Банка. Хотя понимая игру как фатум, "плебей" бросают вызов интересам конечной инстанции накопления Большого Банка, последний парадоксальным образом живет за счет этого вызова, за счет романтического желания

его обыграть, какой бы национальностью это желание *post factum* не наделялось: русской, английской или турецкой. В жертву слишком возвышенному представлению об игре Алексей Иванович приносит свое право чувствовать, испытывать эмоции, он "деревенеет" от невозможности воспроизводить себя как личность обычным способом, а именно: испытывая чувства: "... я как будто одеревенел, как будто загряз в какой-то тине", – повторяет он про себя. "Вы одеревенели", – вторит ему мистер Астлей.

На смену ставке как кризису и пребыванию на пороге приходит бесконечная аскеза, служение невидимой инстанции. Игра в конечном счете становится сновидной, она дисциплинирует, научает бесконечному терпению в ожидании "небесных" шансов. "Я, конечно, живу в постоянной тревоге, играю по самой маленькой и чего-то жду, рассчитываю, стою по целым дням у игрового стола и *наблюдаю* игру, но при всем этом мне кажется, что я как будто одеревенел, точно загряз в какой-то тине."<sup>19</sup> Зависание, отдаление от коллективного национального начала имеет своим истоком бесконечный расчет, на котором основывается западный мир. Подобное зависание на восходящей линии индивидуации, на пути к Банку, – единственное, уникальное в творчестве Достоевского, и он, конечно, пытается его заморализовать рассуждениями о "заграничных русских", о том, как они нужны России после крестьянской реформы и т.д. (отчасти их повторяет Бахтин на своем более проработанном языке, не допускающем прямой морализации, но еще более глобальном). Но текст, вопреки своему автору отстаивает возможность онтологического зависания и аскезы, которые нельзя обжаловать ни в какой политической или религиозной инстанции. Ставка оказывается катастрофой, из которой по необходимости зарождается порядок; пребывание при социально-технической машине накопления не остается без последствия для письма, не устающего настаивать на своей национальной специфичности, несводимости к абстрактным преобразованиям, трансмутациям. У него как бы появляется второе бессознательное, которое не поддается определению в терминах русскости/нерусскости, является безразличным ко всем видам бинарных противопоставлений.

Пока герой еще надеется выиграть у Банка (в центральном эпизоде выигрыша по-крупному), у него нет ясности относительно того, любит он Полину или нет. "Не помню, вздумал ли я в это время хоть раз о Полине". Она еще способна принять форму образа, который отодвигается вдаль, манит на расстоянии. Пока подвешено только его чувство, но *не он сам*; он еще не принадлежит бесконечной инстанции игры. Чувство принадлежит порядку закона, предполагает трансцендентное

начало существующим. Чувство можно определить как спонтанность трансцендентного начала в нас, в любви ради этого начала мы теряем самих себя. "Деревеня", Алексей Иванович перестает чувствовать, ничто не может его соблазнить – ведь инстанция Банка, которой он теперь служит, радикально имманентна миру.

В своем желании выиграть у Банка герой бескорыстен: фатальным для него в конце концов становится каждый поворот игрального колеса. Игра проглатывает его, но... уже утратившим веру в возможность как победы, так и поражения (соревновательность, оптимизм вызова были свойственны другой личности, правда, носительнице того же имени, предшествовавшей рождению игрока). Перед нами один из редких вариантов религиозной аскезы, чьей церковью оказывается вокзал для игры в рулетку.

На последнем этапе текст начинает изживать свой катастрофизм. Нарратор успел наговорить в отношении игры много такого, что до (или после) утверждения категорически отрицалось (например, возможность малого накопления при большом накоплении Банка сначала отрицается, а потом утверждается). В кажущейся алогичности заключена его логика, отстаивающая форму хаоса, закрепляющая в качестве наиболее естественного наименее вероятное. Напротив, наиболее вероятное поддерживается наименее сильным утверждением. В результате именно очевидное получает статус наименее вероятного.

Первоначальная анархическая позиция поглощается механизмом самой игры: независимо от мотивации она оказывается на службе у ненавидимого буржуазного порядка, который герой декларативно стремился расшатать и уничтожить. Становление сначала игрой, а потом постоянно имманентное игре – заставляющее, в частности, забыть первоначально очевидную неизбежность поражения – ведет к "одеревенению", отмиранию чувств, в том числе коллективистского чувства, позволявшего определить национальность даже технической машины. Выясняется, что игрой можно было бы стать, если бы на уровне феноменологии она имела самостоятельный автономный принцип. Но его-то она и не имеет – так что, становясь игрой, всегда становятся частью более широкого социального контекста, чем игра, во всяком случае более широкого, чем техническая машина игры. Вопрос о национальности рулетки оказывается подвешенным, неразрешимым. Рулетка подчинена принципу организованной случайности, тогда как национальность может быть приписана лишь существующему по необходимости. Вместо того чтобы принять навязываемую ей национальность, рулетка лишает национальности игрока – ее случайность на поверку оказывается проявлением подчиняющей его себе организации Банка. Выбрасываясь на периферию буржуазного общества, он становится люмпен-пролетарием; через

него, через его наблюдение и сны решает свои проблемы Банк, то есть как раз та инстанция, за счет которой первоначально он как русский считал себя вправе жить. Текст и не пытается скрыть иронию, заключенной в этой итоговой трансформации.

В споре "джентельменской" и "плебейской" игры нарратор, как мы помним, решительно принимает сторону последней: горящие глаза одержимого выигрышем игрока признаются законным элементом игры, не имеющей внутреннего закона, а дэндиизм играющих "для наблюдения над шансами" заклеивается как проявление банального лицемерия. Фактически именно "плебейским" стилям игры первоначально приписывается высший аристократизм: стремясь выиграть "теперь" и "во что бы то ни стало", игрок, как ему кажется, превращает рулетку в антагонистический по отношению к буржуазному обществу институт. Но в конце "Игрока" "джентельменство" неожиданно поворачивается к читателю другой стороной: из свидетельства наивности занимаемая джентельменами дистанция по отношению к игре становится знаком искушенности и понимания устройства Банка, скрытого за пестрым многообразием конкретных стилей игры. Джентельмен заранее знает, что все стили игры ведут к поражению и не вступает с Банком в борьбу, которую считает бесполезной. Кроме того, находясь на магистральной линии накопления (будучи капиталистом), джентельмен может позволить себе видеть в рулетке лишь забаву, между тем как плебеи относятся к игре на рулетке агонистически, серьезно и наивно. В конечном счете высшей формой серьезности становится именно забава или, что то же самое, уважение к Банку как скрытому закону игры в рулетку. Плебеи же до поры до времени вообще игнорируют инстанцию Банка и действуют так, как если бы игра не подчинялась никакому закону и они могли бы ей его навязать. На поверку эта соревновательная установка оказывается более близорукой, чем отрефлексированная аристократическая беззаботность.

В порыве оптимизма будущий игрок объявляет в начале романа, что "грязь", связанная с игрой на выигрыш, ему "родственнее, сподручнее", — ведь в ней явно, открыто проявляется то, что стыдливо скрыто в торговле и накоплении капитала: неприятно ему на том этапе, напротив, серьезность и важность, с какой рулеточная публика обступает столы, та видимость достоинства, которую она хочет при этом собластности. Впоследствии, когда Банк компрометирует себя как маргинальная инстанция накопления, рассеивается и оптимизм, с которым герой "искренне и добросовестно причисляет себя ко всей этой сволочи". Оказывается, что правы джентельмены, для которых игра является *именно и только* игрой, более серьезные либидинальные инвестиции в игру рассматриваются как ненадежные и нерентабельные. Они охотно признают за Банком



имеют нужды – ревностно способствовать реализации им этого права. В конце противостояние смещается: уже не "плебейская игра" противостоит торговле, а маргинальная инстанция накопления (Банк) агонистически сосуществует с инстанцией центральной (капитал).

Из "единственного выхода и спасения" рулетка превращается в объект культа, которому игрок предается со все большим рвением. Сущностная русскость рулетки утверждается дважды, в начале и в конце романа, но смысл этих высказываний до противоположности различен. В первом случае фразу "рулетка создана для русских" следует понимать радикально: рулетка заменяет для русских приобретение капитала, русский только и рассчитывает что на рулетку. Вторая фраза вкладывается в уста англичанина, мистера Астлею, и звучит так: "Рулетка – это игра по преимуществу русская". Контекст здесь существенно меняется: "вы, русские, не понимаете, что такое труд и поэтому набрасываетесь на рулетку, вы способны совершать только бессмысленный труд игры, который вас же разоряет". Теперь уже рулетка стоит между игроком и Россией, русскость рулетки является главным препятствием для воссоединения с русскостью России, национальность игры лишает игрока его национальности. Поэтому так пессимистично настроен в отношении судьбы игрока англичанин: "...вы останетесь здесь, и ваша жизнь кончена".<sup>20</sup> О том, чтобы выиграть у рулетки, отыгаться, уже нет и речи; напротив, допускается, что в будущем русский игрок может дойти до воровства...

Итак, преимущественная русскость рулетки усматривается теперь в том, что, вступая в тотальную игру против Банка, люди определенной исходной национальности, а именно русские, впоследствии поработаются тем же Банком, переживают нетелесную трансформацию и из антагонистов незаметно для себя становятся слугами этой невидимой инстанции. На отдельные рулеточные подвиги способны англичане, турки и люди неопределенной национальности, но систематическое служение игре – дело по преимуществу русское. Существенно не то, играют покрупному или "на мелкие гульдены", существенна сама ставка на игру, которая засасывает игрока в машину игры, делает его бунтующим винтиком этой машины.

Таким образом, накопление лежит как в основе "приличной формы" (француз), так и в основе формы хаоса, которую русские стремятся навязать рулетке; именно хаос в "Игроке" неизбежно и тиранически оформлен, иначе ему не превратить "приличную форму" (прежде всего джентельменскую игру, но также форму любви) в свое дополнение. Эта логика текста порождает двоение фигур романа: так, русская барышня падка как до французской "приличной формы", так и до формы хаоса, романтически понимаемой как тотальный риск в любви, в игре, во всем

романтически понимаемой как тотальный риск в любви, в игре, во всем (герой, чтобы доказать свою любовь, постоянно предлагает пожертвовать жизнью, прыгнуть вниз с "пуанта", вызвать кого-то на дуэль). Собственно роман устроен как машина по переработке формы хаоса в "приличную" форму, по приручению и аккультурации героя.

Инстанцией подлинного неприручаемого катастрофизма является не рулетка, а канибализм самого текста Достоевского. Текст постоянно проглатывает своих героев, "забывает" их: просто так, без объяснения причин. Первая встреча Алексея Ивановича с Полиной происходит у фонтана, куда героиня приводит свою сестру Наденьку, а герой – учитель в генеральской семье – своего воспитанника Мишу. Они садятся на скамейку и отпускают обоих детей погулять к фонтану. В конце разговора "она кликнула Наденьку и пошла к вокзалу... Я же свернул на первую попавшую дорожку влево, обдумывая и удивляясь... Я весь погрузился в анализ ощущения моих чувств к Полине".<sup>21</sup> А куда же, с ужасом думает читатель, подевался Миша, также отпущенный играть к фонтану?! Он пропал, его – причем непременно, как бы походя, между дел – поглотил текст. Перед нами один из случаев настоящего, ничем не опосредованного катастрофизма, невозможного применительно к игре. Число таких мелких, но непоправимых драм довольно велико.<sup>22</sup>

В отличие от множества поглощенных текстом сущностей, в конце романа, утратив предшествующую идентичность, герой восклицает "Что я теперь? *Zéro*." Естественно "*zéro*" в этом контексте значит "ноль", "ничтожество", "пустое место" со всеми присущими этим словам моральными коннотациями. Такое прочтение подсказывает нам здравый смысл, но данное значение слова "*zéro*" возникает, как мы убедились, из игры предшествующих предсмыслов: из бабушкиной ставки на *zéro*, сделавшей из героя игрока; из *zéro* как "выгоды" самого Банка. Короче из *zéro* как *ничто* в настоящем необходимо следует также *zéro* как все в каждом из будущих, завтрашних "теперь". В противоположность нравственному "нулю", предсмыслы практически лишены антропоморфных обертонов; в противоположность опять же нравственному прочтению, имеющему отзвуки и прецеденты во всем творчестве Достоевского, данный набор предсмыслов питает *только этот роман писателя*, он бессознателен и необобщаем. При этом игра на рулетке (здесь опять-таки нельзя согласиться с Бахтиным) не находится в *центре* романа Достоевского.<sup>23</sup> В центре находится чувство и его переключение с женщины на игру, патриотизм, переходящий в стремление определить национальность игры, полемика с "заграничными русскими" и другие эмоциональные и идеологические сюжеты. Игра находится на периферии романа, но это такая периферия, которая постоянно вторгается в центральную, чувственно-идеологическую сферу, дестабилизируя ее. И она, как мы имели

случай убедиться, имеет свою логику, не складывающуюся в фигуру истины.

\* \* \*

Я начал работать над этим текстом в Итаке (штат Нью-Йорк) в декабре 1992 года, потом надолго забросил сделанный набросок и возвратился к нему уже в Москве осенью 1994 года.

Импульсом к чтению "Игрока" первоначально был экзистенциальный опыт эмиграции, состояния бесконечной подвешенности, ожидания и терпения, которым живет игрок в конце романа, когда русская рулетка оказывается лишь несущественной частью игры Банка (трудно переоценить значение Банка в американской культуре, можно сказать, что эта инстанция там слишком существенна, чтобы стать объектом осмысления). Это состояние подвешенности в довольно комфортных, формально проработанных пространствах, когда оно длится долго, надо признаться, неразрешимо – одновременно мучительно и склонно продлять себя в бесконечность. Найти значимую метафору этого состояния все равно что создать по отношению к этому зависанию минимальную дистанцию и уже с нее, с этой дистанции, принять переживаемое состояние как фатум, который совершается *не с тобой*. Оказываешься, с одной стороны, под давлением постоянно действующих причин, а с другой, живешь внутри метафоры, в замкнутом круге эффектов-следствий, которые уже не нуждаются в причинах.<sup>24</sup>

Другой агонистической стороной русская рулетка поворачивается в Москве. То, что не удалось реализовать ни бабушке, ни "молодому человеку", ни самому игроку, реализуется в нашей социальной реальности без какого-либо вмешательства воли отдельного человека; несостоявшееся как сознательная стратегия в гигантских масштабах осуществляется непреднамеренно. Я имею в виду, конечно, русскую рулетку не в проработанном эмигрантском варианте, а в ее первоначальной ипостаси – в качестве радикально антинакопительской инстанции, разрушающей стратегии Банка. То, что не удалось по-мичурински привить западной социально-технической машине, само собой произошло на постсоветской почве. Русская рулетка стала тотальной, практически коэкстенсивной социальности. Принцип потлача одержал решительную победу над принципом накопления, среднее звено между феерическим обогащением и тотальной потерей практически исчезло, а вместе с ним обесмыслился труд как основа стратегии накопления и истории. Вымываются все механизмы опосредования, невыполнение обязательств становится правилом, а их выполнение – исключением, которому не устаешь удивляться.

Мы оказались как бы внутри русской рулетки, игры без правил перманентного становления игрой, не привитого ни к какой технической машине, способной выдать предсказуемый, однозначный результат. Внутри этой Большой Русской Рулетки<sup>25</sup> невиданно размножаются игорные дома, в которых играют на рулетке, их теперь в Москве больше, чем во всей Европе. Круперы также невозмутимо, как простые чиновники, крутят колесо, пускают шарик по кругу, но выигравшим часто не дают поменять фишки на деньги, им мягко "советуют" продолжать игру. Они возвращаются к столам и снова ставят в надежде на то, что за крупером станет полицейский, за полицейским – банкир, за ним – юрист, а за этим последним – просто трудящийся и копящий человек (из тех, чье обилие так утомляет на Западе)... Может быть тогда, обменяют фишки на деньги и дадут возвратиться домой.

Итака, декабрь 1992 г., – Москва, сентябрь-октябрь 1994 г.

### Примечания

- 1 М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, М., 1979, 200. Бахтин также уравнивает игры, связанные с движением человеческой руки, с рулеткой, где механически движется колесо машины. Он считает их одинаково карнавализуемыми. "Природа игры (в кости, в карты, на рулетке и т.п.) – карнавальная природа" (там же, 200). Между тем возможности карнавализации технической машины несравнимы с карнавализацией традиционных азартных игр, с присущей им возможностью шулерства, ловкости рук и пр. В первом случае они существенно меньше.
- 2 Ф.М. Достоевский, *Полное собрание сочинений*, Ленинград, 1973, т. 5, 217.
- 3 Там же.
- 4 Там же, 225.
- 5 Там же.
- 6 Там же, 214.
- 7 Там же, 273. До того как увлечься игрой, бабушка только и делает что задает вопросы, как будто в Германии она должна заново опознать все вещи, получить их новое определение. Она спрашивает, кто изображен на картине "мифологического содержания", принимая ее за портрет; в номере отеля ее интересует "что стоили ковры в спальне и где их ткнут"; она почему-то приказывает вынести из комнаты саксонскую статуэтку. То же относится к лицам прохожих, деталям

местной обстановки, национальности играющей на рулетке дамы и ко многому другому. Так в совершенно новой для них обстановки ведут себя маленькие дети.

8 Там же.

9 Там же, 265.

10 "Достоевский, как мы знаем, является великим искателем истины, гением болезненной духовности, но он – и это нам также известно – не является великим писателем в том смысле, в каком ими были Толстой, Пушкин и Чехов. И, повторяю, не потому, что создаваемый им мир ирреален, а потому что создан он черезчур поспешно, без того чувства гармонии и экономии [средств – М.Р.], с которыми не может не считаться и самый иррациональный шедевр (чтобы быть шедевром). По-своему Достоевский куда как рационален... и хотя приводимые им факты являются духовными, а герои его – простыми идеями в личине людей, их взаимодействие и развитие осуществляется с помощью механических методов банальных конвенциональных романов конца XVIII–начала XIX вв." (V. Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, San Diego, N-Y, London, Harcourt, 1986. 130).

11 На карнавализацию работает и чехарда валют в "Игроке": талеры, франки, гульдены, фридрихсдорфы, луидоры, марки, рубли, золотые и бумажные деньги, кредитные билеты и облигации, – все это кружится в бешеном хороводе, лишая нас каких-либо ориентиров. О соотношении большинства валют можно только догадываться, и это создает еще одну рулетку, фантазируемой нарратором образ денег, бесконечность желания обладать ими. Чем выше потенциальность денег, тем сильнее желание.

Кроме того, текст постоянно "привязывается" к конкретным денежным суммам, которые лихорадочно циркулируют между его участниками: бабушка дает игроку сверток с 50 фридрихсдорфами, которые тот возвращает ей, когда она начинает проигрываться. Но точно такую же сумму сам герой дает некой "бледной даме" в центральном эпизоде. Полина должна Де-Грие пятьдесят тысяч франков, и такую же сумму Алексей Иванович отдает м-ль Бланш за то, чтобы провести с ней месяц в Париже. (Именно отсюда берет начало его порабощение Банком – ведь меняющая имена, как перчатки, м-ль Бланш является агентом Банка, она ссужает игрокам деньги под проценты, то есть практически не рискуя, участвует в накоплении, осуществляемом Банком.)

Одна из основных причин неизменной популярности Достоевского в Европе и США – наличие в его романах фантазируемого образа денег, этого золота-эксcrementов, полного и максимально частичного объекта. Не потому ли Набоков называл комплексы, которыми страдают главные герои Достоевского "дофрейдовскими"? Ведь

техника признания в европейской литературе неотделима от эротизации денег.

- 12 Ф.М. Достоевский, *Полн. собр. соч.*, т. 5, 223.
- 13 Там же, 262.
- 14 Там же.
- 15 Там же.
- 16 Там же, 262–263.
- 17 Там же, 293.
- 18 Там же, 273.
- 19 Там же, 312.
- 20 Там же, 317. Говоря о том, что Алексей Иванович, независимо от творца, оказывается на восходящей линии индивидуации, я вместе с тем призываю отличать "линию индивидуации" от более или менее развитой индивидуальности героя. В начале романа перед нами несравненно более яркая индивидуальность, чем в конце, но она еще не находится на восходящей линии индивидуации, не втягивается в процесс атомизации (в русской традиции именуемой "отъединением"), бесконечного ожидания одиночества.
- 21 Там же, 213.
- 22 Среди других жертв текста следует упомянуть Марью Филипповну, намечавшуюся в начале на роль сестры генерала. Еще одна несообразность: в самом начале "Игрока" мистер Астлей преспокойно обедает с семейством генерала и Де-Грие, в то время как дальнейшая логика текста не предполагает, что они хоть сколько-нибудь близки. Число такого рода текстуальных "неровностей" можно без труда умножить.
- 23 На стр. 200 *Пролемы поэтики Достоевского* Бахтина читаем: "...в центре жизни, изображенной в повести [сам Федор Михайлович считал это произведение романом – М.Р.], находится игра на рулетке ... (которая) и определяет особый оттенок карнавализации в этом произведении".
- 24 Эта структура прекрасно прописана в книге Жюль Делеза "Логика смысла" (G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, 1969).
- 25 Под Большой Русской Рулеткой я имею в виду серию банкротств, исчезновений и ухода в подполье множества акционерных обществ,

банков, товариществ открытого и закрытого типа, коррупцию на всех уровнях и беззастенчивое декларирование правосудием своего бессилия, наводящее на мысли о сообщничестве. Эта разновидность Рулетки, столь анархически проявляющая себя сейчас в Москве, в более длительной перспективе работает на накопительскую инстанцию Банка, которую она питает переводимыми за границу деньгами. Можно предвидеть, что общеевропейский контекст будет оказывать на Большую Русскую Рулетку возрастающее дисциплинирующее влияние.





Alexander Lehrman

## LITERARY ETYMA IN ČECHOV'S *VIŠNEVYJ SAD*

...ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое.

Л. Толстой, *Война и мир*, Эпилог, ч. I, XVI.

### 0. Foreword

This essay is a philological inquiry into the literary sources of Anton Čechov's *The Cherry Orchard* and their role in the play's meaning and form. Fundamental for the philological tradition is the literal meaning of the Greek word for "reading", *anagignōskein*, "to re-cognize". The task of the philologist, a person who loves the word and is engaged in an unending pursuit of education and culture (*philólogos: ho philōn lógous kai spoudázōn perì paidēfas*, Phrynichus [Jaeger 1945: V]) is to re-cognize, in reading inquisitively, the texts of others speaking through the text both to the author of the text and to its reader, and to explain as clearly as possible – i.e., to make re-cognizable to others – that which he has re-cognized.<sup>1</sup> This essay is a part of a larger study devoted to the "inter-textual"<sup>2</sup> aspect of Čechov's poetics. It focuses on the realities of the transmitted text<sup>3</sup> and of the literary references in it flagged by Čechov for the benefit of a contemporary audience with whom he shared a body of reading and on whose memory and imagination he (more often than not, mistakenly) counted. That the first and most influential director of *The Cherry Orchard*, K.S. Stanislavskij, was arguably Čechov's worst reader,<sup>4</sup> is one of the ironies responsible for this inquiry's having to be made at all.

The essay's method is essentially etymological. The work of a literary scholar in pursuit of a text's sources differs little from the work of a sophisticated etymologist who, when probing an etymological history of a word, recognizes its source (etymon, the authentic [origin]) or sources (etyma), based on the word's meaning and sound correspondences, and proceeds to trace and explain the vicissitudes of the word's sense and shape in its historical and structural context. The linguistic etymologist is concerned with smaller textual segments – words and short phrases –, or "mini-texts". The philologist *qua* textual etymologist is

concerned with larger, often very large, (con)texts. Both have to demonstrate a "material" – insofar as sound, shape, and sense may be said to be material – relationship between the text in question and the claimed source text: hence the affinity – isomorphism, to be precise – of the two endeavors. This isomorphism makes it possible to claim that etymology has something to offer to literary studies: generally, its reliable method quickened by imaginative boldness tempered with common sense. While imaginative boldness and common sense require no additional comment, the method does.

In outline, the etymological method consists in establishing similarities among texts and describing the nature of these similarities.

The simplest case is that of literal quotation. For instance, the word *verb* in English is a loan from French *verbe* with an eye to Latin *verbum*, the source of the French. The English word is an almost literal (letter for letter) "quotation" of the French (with the exception of the final *-e*).

Anything different from literal quotation, that is, anything that involves change (such as the missing *-e* of Fr. *verbe* that appears in modern English as *verb*) has to be accounted for. The change has to be described and explained.

Armenian *erku* is a cognate of English *two*. Armenian *erku* and English *two* go back to the same etymon – as does Russian *dva*. Whatever the differences, they have to be described and explained. The description must contain the evidence that corroborates the comparison of the differences (similarities, as is evident, do not require corroboration). If Arm. *erk-* is the only example of the very non-trivial correspondence to Eng. *tw-* and Russ. *dv-*, etc., then the case for it is weak. Fortunately, there are a few more examples of this correspondence (see e.g. Meillet 1936: 51). The case becomes the stronger the more examples of the correspondence are collected and shown. Occam's razor is not a tool for etymology: the more evidence, the better.

Outside of trivial borrowings (such as "samovar") or some direct continuations of basic vocabulary items (such as the number "two"), most word etymologies (word history descriptions) are histories of tropes (as a simple example, take the complicated metonymy of English *babushka* vs. its Russian source *bá-buška*). In complex literary texts, words of a source text are pressed into service for a new meaning and relate to their use in the original text as tropic meanings relate to literal meanings. We may therefore speak of "textual metaphors", "textual metonymies", "textual ironies", and the like.

Such are the main characteristics of the etymological method which I attempt to use in this essay.

I am by no means the first (or the only) "literary etymologist". Most exemplary philological work (starting with Plato's Socrates) has pursued similar goals and used similar methods.<sup>5</sup> I am merely drawing an overt parallel and then use it

explicitly with some theoretical implications which I hope will be useful to the reader whose interests have the same *Stimmung* as mine.

### 1. A Symbol and its Interpretations

The starting point of my inquiry is the mysterious sound that marks the dramatic peak (Act II) and the conclusion (Act IV) of A. Čechov's *The Cherry Orchard*. This sound seems to me a fitting image both of the problems posed by Čechov's text and of their likely solutions. Here are the relevant loci in the stage directions:

Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. (13: 224)

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву. (13: 254)

The play's central characters, assembled by the author in the momentous scene of Act II, have a temporal and textual privilege in interpreting the sound:

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Это что? ЛОПАХИН. Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко. ГАЕВ. А может быть, птица какая-нибудь... в роде цапли. ТРОФИМОВ. Или филин... ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА (вздрагивает). Неприятно почему-то. (Пауза) ФИРС. Перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь. ГАЕВ. Перед каким несчастьем? ФИРС. Перед волей. (Пауза) (13: 224)

The position of the critic who, like the characters, feels that the sound is a problem and needs an explanation is twofold: he can either accept one of the explanations offered by the characters as "correct" (arguably sanctioned by the author or the most reasonable of both), or he can view at a critical remove both the characters within the play and the author himself within his cultural context and in relation to the play, i.e., he can view them as objects of interpretation and commentary rather than interpreters.

Most critics who have written on our subject have taken the former tack. In this instance, they have chosen to side with Lopachin, the pragmatic *nouveau riche* of serf origin and the future owner of the cherry orchard, who attributes the sound to a tub breaking off its cable in a distant mine shaft. This point of view seems to have been first expressed by the play's earliest and most

farsighted critic, the writer Andrej Belyj, who describes the scene in Act II as follows:

Вот сидят измученные люди, стараясь забыть ужасы жизни, но прохожий идет мимо... Где-то обрывается в шахте бадья. Всякий понимает, что здесь – ужас. Но может быть все это снится?<sup>6</sup>

A.P. Čudakov mentions "the distant sound as if from the sky, the sound of a string breaking" in the context of his discussion of the *simvoličnosť*, or the symbolic quality, of certain fairly commonplace items in Čechov's oeuvre, which was first pointed out by Andrej Belyj in the article quoted above. Having given several examples of such "shimmering" items – now "realistic", now symbolic<sup>7</sup> – Čudakov writes:

Из приведенных выше примеров «специально символическим», пожалуй, может показаться лишь «отдаленный, точно с неба, звук струны». Но деталь эта тут же включается в случайный реально-бытовой план – оказывается, что «где-нибудь в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко». (Čudakov 1971: 171)

While recognizing the symbolic quality of the sound, Čudakov simply accepts Lopachin's version of the sound's provenience as the genuine one. Harvey Pitcher (1973: 182), after discussing the various suggestions by prominent anglophone critics (David Magarshack, Francis Ferguson, and Maurice Valency) as to the significance of the sound in the play,<sup>8</sup> observes that the "sound was not *invented* by Čechov for the purposes of the play. It was familiar to him from the time spent in his youth in the Donetz Basin, the mining area of Russia, where a bucket<sup>9</sup> falling in a distant mineshaft would produce this strangely evocative sound". The same view is maintained by E.A. Polockaja in her section of the commentary to the USSR Academy edition of the play:

[Ю]жно-русское происхождение образа вишневого сада несомненно. Звук сорвавшейся в шахте бадьи Чехов также слышал на донецком хуторе Кравцовых [...]; уже в 1887 г. он использовал этот звук в рассказе «Счастье», а в «Вишневом саду» придал ему особый, символический смысл (II и IV действия). (13: 482)

Richard Peace feels that all of the characters' explanations are equally improbable, but refrains from offering his own and merely observes that the sound "provides an even more ominous commentary" than Epichodov's "melancholy,

pessimistic note" (sounded earlier in Act II) "to hopes about the nature of man and the happiness to come through social change". (Peace 1983: 135) (These hopes are expressed in Trofimov's monologue shortly before the sound is heard.)

Most of the critics whose work I have surveyed – the notable, if inconsistent, exceptions are Valency and Peace – read the play linearly, "for the plot", as it were, and so naively accept the most "realistic" explanation offered by one of the characters at face value. They disregard the play's highly literary nature which was observed, specifically in the case of Čechov's stage directions, by S.D. Baluchatyj in his 1927 study *Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čechov*.<sup>10</sup> What is most important, though, is that the play's "literariness", or orientation toward the *written word*, was clearly, frequently, and in various ways flagged by Čechov himself. The stage directions' wording of the "sound of a string breaking" is a case in point. Čechov, who was as carefully conscious of rhythm in choosing and ordering his words as any master of formal poetry,<sup>11</sup> worded the description of the sound exactly the same way in both instances. That is, he not only described the sound but also quite literally showed the reader that it was exactly the same in Act IV as in Act II – by quoting in Act IV his description of the sound in Act II. No one, to my knowledge, has discussed the fact that description of the sound at the end of the play is an exact quotation of its description in Act II. This self-quotation is significant in at least two respects: first, as an indicator of the importance of the device of quotation – particularly self-quotation – in the play, and second, as an indicator of the specifically Čechovian symbolic quality which originates in repetition. An event, if repeated, ceases to be accidental and becomes *significant*. Čechov intends the recognition of the verbal repetition and the question of its significance for the reader; the theater-goer hears the sound as rendered by the director and thus experiences it directly. The critics who concern themselves predominantly with the real-world origin of the sound (the "tub-in-the-mine-shaft" theory) dwell on Čechov's early impressions from the Taganrog area. Even those who do point out *textual* parallels to the scene in question (the two loci in Čechov's own 1887 story "Sčast'e", to be discussed below) do not go any further, while Čechov himself repeatedly, if implicitly (with one exception), alerts the reader to literary sources and authors important for his text.<sup>12</sup> Before proceeding to the literary etyma for the "sound of a string breaking", the most important of which, as I hope to show, is a poem by A.K. Tolstoj ("Zvonče žavoronka pen'e..."), I will retrace heuristically the path that brought me to the re-cognition of the A.K. Tolstoj poem.

## 2. A.K. Tolstoj's "Grešnica" in Čechov's "Višnevij sad"

In Act III of *The Cherry Orchard*, Čechov highlights a text by Count A.K. Tolstoj by not only having a minor character (the Station Master) recite<sup>13</sup> the beginning of A.K. Tolstoj's narrative poem "Grešnica" but also by identifying the poem and its author in the stage directions. Since this is the only explicitly identified direct quotation in the play, I take that to be important and I claim that Čechov wished to flag both the poem's and its author's special significance for his text. The function of the Tolstoj poem at that juncture in Act III is mentioned by some (see e.g. Peace: "A poem with this title, recited immediately after Lyubov' Andreyevna's teasing defence of love to Trofimov, seems like another instance of Chekhovian indirect commentary..." [p. 147]), but the key questions remain unanswered and, in fact, unasked. What role does A.K. Tolstoj's "Grešnica" play in Act III of *The Cherry Orchard*? What is the significance of Čechov's choosing this particular poem by this particular poet? Perhaps a careful examination of this direct quotation will show how and for what purpose Čechov uses someone else's text in his play.

To my knowledge, the only critic to have ventured a discussion of the A.K. Tolstoj quotation in the play is Donald Rayfield. He writes:

The third and most important aspect of Act 3 [the first aspect, according to Rayfield, is the operatic nature of the ball in Act III and the second, the appearance of extraordinary guests such as the station master – A.L.] is the quotation of a poem, *The Sinning Woman*, by the late-romantic poet A.K. Tolstoy. It does not matter that the station master recites only the first few lines: in Chekhov's day the poem was notorious. It is a long poem about a courtesan who boasts she can seduce anyone, even Christ: John the Baptist enters; she mistakes him for Christ and starts charming him; then the real Christ appears and the sinning woman is overcome with repentance. This is a poem that Chekhov refers to on several occasions in his work of the early 1880s; here it is a sign not only of provincial taste, but also of a guest's tactlessness toward his hostess. Most important, it is a warning of the intrusion of Lopakhin into Ranevskaya's world and of the catastrophe to come that will silence her gaiety for all time. It is the most subtle and, unfortunately, the most ephemeral of Chekhov's literary allusions. (Rayfield 1975: 224)

Donald Rayfield deserves credit for sensing the importance of the poem; however, in his analysis there are a number of inaccuracies which should be corrected. In A.K. Tolstoj's poem,<sup>14</sup> the courtesan, far from boasting "that she can seduce anyone", says merely: "On ne smutit moich očej!" (509) 'He will not

disturb [the boldness of] my eyes!', in other words, 'He will not stare me down!', and it is not John the Baptist who enters but St. John the Evangelist, "Ioann iz Galilei, / Ego ljubimyj učenik" (511) 'John of Galilee, / His [Christ's] favorite disciple'. The "sinning woman" does not "start charming" St. John but simply tells him about her own credo:

Я верю только красоте,  
Служу вину и поцелуям,  
Мой дух тобою не волнуем,  
Твоей смеюсь я чистоте! (510)

There is in fact a direct affinity between the Sinful Woman's speech to St. John the Evangelist (see the last line of the quotation above) and Ljubov' Andreevna's defensive outburst against Petja Trofimov in Act III (the cognate segments are italicized):

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться! (Сердито) Да, да! И у вас нет *чистоты*, а вы просто *чистюлька*, смешной чудака, урод... (13: 234 f.)

The phrases "ja verju tol'ko krasote" and "služu vynu i pocelujam" ("The Sinful Woman") are certainly compatible with a portion of the sense of "ljubit'" (Ljubov' Andreevna's lines). It is immediately following the exchange between Ljubov' Andreevna and Petja Trofimov and Petja's indignant departure ending in slapstick ("Petja s lestnicy upal!" [13: 235]) that the Station Master, according to the stage directions, "stops in the middle of the ballroom and recites "The Sinful Woman" by A.K. Tolstoj. The others listen to him but he has barely managed to recite a few lines when the sounds of a waltz are heard from the hall, and the recitation is over. Čechov, by echoing A.K. Tolstoj's over-anthologized and over-performed poem, tediously familiar to the educated audience of his day (13: 518, note to page 235), makes by means of a purely literary device a tragicomical comment on the decadent ball in Ranevskaja's house which has just been auctioned off to the son of a former serf. The affinity of the two texts is reinforced, besides Ljubov' Andreevna's own words, by the parallelism, or correspondence, of Ljubov' Andreevna and the Sinful Woman indicated by Gaev's earlier reference to his sister as "poročna[ja]" 'fallen, depraved'.<sup>15</sup> The meaning of Ranevskaja's Christian name, "Love", is both thematically and textually connected to Tolstoj's poem, cf. section 2 of "The Sinful Woman" which begins "Ljubov'ju k bližnim plameneja..." 'Blazing with love toward [his] neighbors...' The character correspondence "Petja Trofimov // St. John the Evangelist" is pointed up by Petja's preachy, sermon-like monologues, especially those near

the end of Act II and in Act III, of his moralistic advice to Ljubov' Andreevna that provokes her defensive retort quoted above. Petja's appearance (cf. Ljubov' Andreevna's questions upon seeing him after a long absence [Act I]: "Otčego vy tak podurneli? Otčego postareli?" (13: 211) 'Why have you gotten so ugly? Why have you gotten so old?', and Petja's reply: 'Menja v vagone odna baba nazvala tak: oblezlyj barin' 'A peasant woman on the train called me "that moth-eaten mister"') enhances the comic effect, cf. A. Tolstoj's description of St. John the Evangelist as a "muž blagoobraznyj [...] (509) / Vo bleske junoj krasoty (510)" 'man of handsome appearance [...] / In the splendor of youthful beauty'. The middle-aged Ljubov' Andreevna herself is not exactly the voluptuous "bludnica molodaja (508); [...] deva padšaja (509)" 'young fornicatrix;... the fallen maiden' of A.K. Tolstoj's poem, and that adds to the overall comic effect.

The opening lines of "The Sinful Woman" describe the scene of the festivities, to be cut short by the visit of Christ:

Народ кипит, веселье, хохот,  
Звон лютней и кимвалов грохот,  
Кругом и зелень, и цветы,  
И меж столбов, у входа дома,  
Парчи тяжелой переломы  
Тесьмой узорной подняты;  
Чертоги убраны богато,  
Везде горит хрусталь и знато,  
Возниц и коней полон двор;  
Теснясь за трапезой великой,  
Гостей пирует шумный хор,  
Идет, сливаясь с музыкой,  
Их перекрестный разговор. (507)

The details of the festive scene, when recalled by the reader, create a textual counterpoint to the description of the ball at the Ranevskaja estate and/or its stage enactment, which is equivalent to the re-cognizable etymological dimension of a word when recovered by the etymologist. The relation of this counterpoint to Čechov's text is either ironic (cf. the heavy brocade between the pillars, the "palace", the ubiquitous crystal and gold), literal ("people are swarming, there's merriment, laughter") or metaphoric ("The ringing of lutes and the crashing of cymbals", cf. the dance music by the Jewish orchestra which includes the fast-moving and noisily percussive *lezginka*). As Rayfield observes, in Act III "a flute, four fiddles and a double bass play for two-thirds of the time, reducing speech to fragments uttered by pairs of dancers. This fragmentation of the dialogue and the action is not only more realistic, it also makes for surreality" (224). The dramatic form of the entire Act III – fragmentary, intermittent dialogue



against the background of raucous music – appears to have been suggested to Čechov by A.K. Tolstoj's poem (see the last three lines quoted above).

The entire structure of Act III is analogous to the structure of A.K. Tolstoj's "The Sinful Woman". The poem's decadently rich feast that takes place, as was certainly known to Čechov's educated audience, on the eve of great and cataclysmic events – the crucifixion of Christ and the destruction of Jerusalem by the Romans not long after that – corresponds to what is to be the last ball at the estate with its doomed cherry orchard; Petja Trofimov's words at the close of Act II ring ominously: "Vsja Rossija naš sad" 'All of Russia is our orchard' – an orchard soon to be felled. The speech of A.K. Tolstoj's fornicatrix to St. John the Evangelist corresponds to (more precisely, is the source of) Ljubov' Andreevna Ranevskja's words. Finally and most strikingly, the arrival of Christ which puts an end to the merriment and transforms the soul of the fallen woman is matched by the arrival of Lopachin who announces that it was he who bought the cherry orchard.

The ironic contrast between Christ's arrival in A.K. Tolstoj's poem (bringing salvation and a new life for the Sinful Woman) and Lopachin's in Act III becomes all the more salient once we examine the textual correspondences more closely. Christ looks at the sinful woman, and she is transformed by His all-seeing and healing gaze:

И, чужая новое начало,  
 Еще страшась земных препон,  
 Она, колеблясь, стояла...  
 И вдруг в тиши раздался звон  
 Из рук упавшего фиала...  
 Стесненной груди слышен стон,  
 Бледнеет грешница младая,  
 Дрожат открытые уста,  
 И пала ниц она, рыдая,  
 Перед святынею Христа. (512)

In Act III of *The Cherry Orchard*, Ljubov' Andreevna asks Lopachin, who has just arrived, what happened at the auction. He takes his time with his answer but then finally, when she asks, "Kto kupil?" 'Who bought it?', he replies:

ЛОПАХИН. Я купил. (Пауза) (Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола. Варя снимает с пояса ключи, бросает их на пол, посреди гостиной, и уходит) Я купил! (13: 240)

The stage directions correspond closely to the text of "The Sinful Woman"'s finale. Ljubov' Andreevna stands there unsteadily ("she would have fallen had

she not been standing by an armchair and a table"), like the protagonist of the poem. The visual and acoustic counterpart to the chalice fallen from the Sinful Woman's hand are the keys thrown down by Varja. Christ stops the party in "The Sinful Woman":

И чудно благостным приходом  
Сердца гостей потрясены.  
Замолкнул говор. В ожиданье  
Сидит недвижимое собрание,  
Тревожно дух перевода. (511)

Lopachin stops the party, too, and the text of "The Sinful Woman" provides an ironic counterpoint ("wonderfully", "the goodly arrival") to Ljubov' Andreevna's anxious expectation of the news from the auction. In pathetic contrast to the message of purification and mercy read by the Sinful Woman in Jesus's gaze ("Ona v tom vzore blagodatnom / [...] miloserdie pročla" (512) 'In that gaze full of grace / [...] she read [a message of] mercy'), Lopachin boastfully delivers his merciless message of destruction as he announces that he will put to the axe the cherry orchard that is the meaning of Ljubov' Andreevna's life as declared by her ("bez višnevego sada ja ne ponimaju svoej žizni" (13: 233) 'my life doesn't make any sense without the cherry orchard', she says to Petja a few minutes earlier):

Приходите все смотреть, как Ермолай Лопачин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... (13: 240)

The contrast of the two endings is underscored in Čechov's stage directions which once again echo, with bitter irony, Tolstoj's concluding lines describing the Sinful Woman falling "prostrate, weeping / Before Christ's sanctity": "The music is playing. Ljubov' Andreevna has sunk into a chair and is weeping bitterly'. This is Lopachin's ball now ("Muzyka, igraj otčetlivo! Puskaj vse, kak ja želaju! (S ironiej) Idet novyj pomeščik, vladelec višnevego sada!" (13: 241) 'Band, play loud and clear! Let everything be the way I want it! (Sarcastically) Here comes the new landowner, the proprietor of the cherry orchard!').

After Lopachin leaves to join his festivities, Čechov's stage directions once again shift to Ljubov' Andreevna; he finds her almost exactly as before:

В зале и гостиной нет никого, кроме Любви Андреевны, которая сидит, сжалась вся и горько плачет. Тихо играет музыка. Быстро входят Аня и Трофимов. Аня подходит к матери и

становится перед ней на колени. Трофимов остается у входа в залу. (13: 241)

And then comes Anja's empty message of hope, couched in phrases culled from the finale of A.K. Tolstoj's poem, filled with the imagery of sunlight, deep illumination, and new beginnings. Anja's "blagoslovljaju" 'I bless you' (whose sacerdotal tone has troubled the play's English translators<sup>16</sup>) and her self-humbling prayerful gesture of kneeling before her mother become comprehensible in the light of the source text. Here is some of Anja's monologue, which concludes Act III, with the correspondences in the conclusion of A.K. Tolstoj's poem:

Мама!.. Мама, ты плачешь? Милая, добрая, хорошая моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя... я *благодарю* [cf. Как много *благ* [...] Господь ей щедро подарил; [...] в том взоре *благодатном*] тебя. Вишневый сад продан, его уже нет, это *правда, правда* [cf. *неправда жизни*], но не плачь, мама, у тебя осталась *жизнь* впереди, осталась твоя хорошая чистая душа... Пойдем со мной, пойдем, милая, отсюда, пойдем!.. Мы насадим *новый сад* [cf. И, чуя *новое начало*], роскошнее этого, ты увидишь его, *поймешь* [cf. внезапно стала ей *понятна* / *Неправда жизни святотатной*], и радость тихая, *глубокая* радость опустится на твою *душу*, как *солнце в вечерний час* [cf. И был тот взор как *луч денницы*, / И в *сердце сумрачном* блудницы / Он разогнал *ночную тьму*; / И все, что было там таймо / [...] / В ее глазах неумолимо / До *глубины озарено*], и ты улыбнешься, мама! Пойдем, милая! Пойдем! (13: 241)

It remains to point out some contrasts in Anja's consoling appeal to her mother and in A.K. Tolstoj's third-person description of Christ's transforming effect on the Sinful Woman. Whereas the sunlight imagery in the finale of A.K. Tolstoj's poem, symbolizing salvation and a new beginning ["*novoe načalo*"], is that of dawn, of daybreak ["*luč dennicy* [...] *razognal nočnuju t'mu*"], the joy that is to descend on Ljubov' andreevna's soul is imaged as the light of the setting sun ["*kak solnce v večernij čas*"], echoing the sunset in Act II, the sunset that inspires Gaev's Turgenevesque prose-poem apostrophe to "gorgeous, beautiful, and indifferent nature" and sets the stage for the pregnant silence interrupted suddenly by the "distant sound" coming "as if from the sky". Ljubov' Andreevna's "new beginning" is unmistakably a promise of serenity before the end, a promise which is not likely ever to be fulfilled. We already know (and are explicitly told at the end of the play) that Ljubov' Andreevna and Anja are not going to plant any new orchards together: Anja's message of hope is just another empty dream, like the dreams of saving the cherry orchard.

Thus the apparent "ephemeral allusion" (Rayfield) to A.K. Tolstoj's "The Sinful Woman" turns out to be the key that unlocks both the form and the content of Act III, the act where the main theme, or tension, of the play – the fate of the cherry orchard – is resolved. With it, the fates of the main characters are resolved as well. A.K. Tolstoj's poem suggested to Čechov the dramatic structure of Act III and much of its imagery. Recognizing the A.K. Tolstoj poem as the textual source of Act III allows the reader to enjoy a "subtextual" level of comedy and irony that was inaccessible to the critics for so long. It provides an illuminating view of Ermolaj Lopachin as literally the anti-Christ in that symbolic dimension of *The Cherry Orchard* in which Čechov operated in "received" symbols, the dimension opened to us through the comparison with "The Sinful Woman" (as against the symbolic dimension in which Čechov operated with his own symbols created ad hoc, a method that anticipates the theoretical constructs of the Acmeists<sup>17</sup>). The main theme of A.K. Tolstoj's poem, well-known to Čechov's audience, is the sinner's miraculous salvation through a personal encounter with Christ.<sup>18</sup> In the poem, Christ unexpectedly saves the "sinful woman", a servant of carnal love. In the play, Lopachin (who was going to save the cherry orchard) unexpectedly destroys Ljubov' Andreevna's last hope of saving the orchard which symbolizes her love and happiness.

The intricacy of Čechov's creative interaction with a literary source alerts the reader to other potential instances of such an interaction in *The Cherry Orchard*. Čechov's use of A.K. Tolstoj's "The Sinful Woman" shows that a "school" text well-known to the audience together with its "school" interpretation is particularly convenient for use as a source in order to highlight a major theme. In what follows, I turn to an exploration of textual etyma from other "standard" authors of Čechov's Russia including Čechov's own earlier work. The sources and their correspondences in the play not only flag the play's major themes but also "interact", both directly and indirectly, with the symbol of "the sound of a string breaking".

The repeated "sound of the string breaking", as I hope to show, condenses two of the play's main themes in a form that is immediately accessible psychologically (thus being trivially symbolic and vague) on the surface plane and accessible only through recognition of its etyma or sources on the literary-recognition, or anagnostic, plane. The reader recognizes a wording, remembers its original context, and brings it back to his understanding of the text in question by creatively recognizing its quality as a literary trope: a textual synecdoche, by virtue of its participation in an earlier literary text; a textual metonym, by virtue of its contiguity with its context; a textual metaphor, by virtue of its standing for its source contexts; etc.

### 3. Human Happiness and its Place in the Natural Order

I have already pointed out the "Turgenevesque" character of Gaev's monologue leading up to the ominous sound. But it is far more than that. The monologue has a specific textual etymon in "Priroda", one of Turgenev's "prose poems" (*stichotvorenija v proze*), a series of short prose pieces<sup>19</sup> written by Turgenev between 1878 and 1882. This collection became an instant hit with the reading public and, on par with Count A.K. Tolstoj's "Grešnica", standart fare for public declamation.<sup>20</sup>

#### ПРИРОДА.

Мне снилось, что я вошел в огромную подземную храмину с высокими сводами. Ее всю наполнял какой-то тоже подземный, ровный свет.

По самой середине храмины сидела величавая женщина в волнистой одежде зеленого цвета. Склонив голову на руку, она казалась погруженной в глубокую думу.

Я тотчас понял, что эта женщина – сама Природа, – и мгновенным холодом внедрил в мою душу благоговейный страх.

Я приблизился к сидящей женщине – и, отдав почтительный поклон: "О, наша общая мать! – воскликнул я. – О чем твоя дума? Не о будущих ли судьбах человечества размышляешь ты? Не о том ли, как ему дойти до возможного совершенства и счастья?"

Женщина медленно обратила на меня свои темные, грозные глаза. Губы ее певельнулись – и раздался зычный голос, подобный лязгу железа.

– Я думаю о том, как бы придать ббольшую силу мышцам ног блохи, чтобы ей удобнее было спастись от врагов своих. Равновесие нападения и отпора нарушено... Надо его восстановить.

– Как? – пролепетал я в ответ, – Ты вот о чем думаешь? Но разве мы, люди, не любимые твои дети?

Женщина чуть-чуть наморщила брови: – Все твари мои дети, – промолвила она: – и я одинаково о них забочусь – и одинаково их истребляю.

– Но добро... разум... справедливость... – пролепетал я снова. – Это человеческие слова, – раздался железный голос; – я не ведаю ни добра, ни зла... Разум мне не закон – и что такое справедливость? – Я тебе дала жизнь – я ее отниму и дам другим, червям или людям... мне все равно... А ты, пока, защищайся – и не мешай мне!

Я хотел-было возражать... но земля кругом глухо застонала и дрогнула – и я проснулся. (Август, 1879) (Turgenev: 1898: 108–109)

Compare Gaev's speech:

ГАЕВ (негромко, как бы декламируя). *О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живешь и разрушаешь...*

The rhetorical or theatrical character of Gaev's monologue is indicated by Čechov himself in the stage directions ("kak by deklamiruja" 'as if declaiming'). The genetic relationship of the two texts seems obvious (the phrases which occur materially in the Turgenev text are in italics; the phrases that are close in meaning to the Turgenev text are underlined). But the Turgenev text is not the only source of Gaev's "prose poem". The etymon of the underlined phrases is A.S. Puškin's famous poem "Brožu li ja vdol' ulic šumnych..." (1829), which, as Richard Peace observed (1983: 53 and 165 note 4), makes an appearance in Act I of *Uncle Vania* (Telegin's "Edu li ja po polju [...], guljaju li v tenistom sadu..." 'Whether I ride through the field [...] or walk in a shady garden...'). The poem, which I quote partially below, is an important textual source for Turgenev's "Nature":

Брожу ли я вдоль улиц шумных,  
Вхожу ли в многолюдный храм,  
Сижу ль меж юношей безумных,  
Я предаюсь своим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,  
И сколько здесь ни видно нас,  
Мы все сойдем под вечны своды –  
И чей-нибудь уж близок час.

[...]

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять. (Puškin 1974: 196–7)

Turgenev's "podzemnaja chramina s vysokimi svodami" 'underground temple with tall vaults' points to Puškin's "chram" 'temple' and "pod večny svody" 'under the eternal vaults', whereas his Mother Nature, who equally cares for and destroys all beings, says "mne vse ravno" 'it is all the same to me', harking back to Puškin's *ravno-* of "ravnodušnaja priroda" 'indifferent nature', a phrase that appears literally in Čechov's text. Čechov also has Gaev very nearly quote Puškin's "krasoju večnoju sijat" 'shine with eternal beauty' ("ty bleščeš' večnym sijaniem, prekrasnaja..." 'thou shinest with eternal splendor, beautiful...').

Čechov was also obviously aware of the genetic relationship between the Puškin poem and the Turgenev "prose poem", because while using Turgenev's text to construct Gaev's monologue he went directly to Puškin's text for some key words which his audience might recognize.

The point of view expressed by the persona of Puškin's poem is vastly different from that of its counterpart in Turgenev's "prose poem". While the persona of "Whether I roam..." broods over nature's indifference to the personal existence and death of an individual human being, the ego of Turgenev's "Nature" speaks not in its own behalf but in behalf of a generalized, 1st-person plural "humanity". A shift has taken place; by replacing the lyrical and psychological "I" of Puškin's persona with the group-oriented and sociological "we", Turgenev recasts the theme of nature's indifference in terms of positivistic social ideology, the ascendent ideology of the "sons" that has put the individualistic idealists of Turgenev's (and Count A.K. Tolstoj's) generation on the defensive – and on the road to defeat. Čechov brings the crisis of the Puškinian tradition to the fore by distilling, in Gaev's hackneyed monologue – abbreviated, or rudely interrupted, by a younger generation (Varja, Anja, and Petja Trofimov) intolerant of "classical" clichés – its former florescence and its present defeat, both in the realm of ideas and in the realm of art.

But that is not all Čechov accomplishes by evoking in his audience the recognition of Turgenev's "Nature". Turgenev's "prose poem" contains another important textual etymon for a key theme in *The Cherry Orchard*, the theme of the *quest for happiness*, articulated in the persona's questions to Mother Nature: "Art thou not pondering the future fate of humanity? Art thou not pondering the way for humanity to attain all possible perfection and happiness?" In *The Cherry Orchard*, Petja Trofimov is the character who talks most about humanity's quest for happiness:

Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, вот цель и смысл нашей жизни. Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит вдали! Вперед! Не отставай, друзья! [...] куда только судьба ни гоняла меня, где я только ни был! И все же душа моя всегда, во всякую минуту и днем и ночью, была полна неизъяснимых предчувствий. Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его [...] Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги. И если мы не увидим, не узнаем его, то что за беда? Его увидят другие! (13: 227–28)  
Я свободный человек. И все, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти, вот как пух, который носится по воздуху. Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах! [...]

Дойду, или укажу другим, как дойти. (Слышно, как вдали стучат топором по дереву) (13: 244–45)

Petja Trofimov's quest for happiness is couched in much the same terms as the question of Turgenev's persona in his "prose poem"; what he is seeking is the general happiness of humanity. Even when Petja says "I", when he speaks of himself as a "free", "strong and proud" man, his freedom, strength, and pride derive entirely from his place in those "first ranks" that march toward humanity's collective happiness.

Čechov's subtle comments on Petja's rhetoric are unmistakable. In Act II, Čechov has Petja use the highly ambiguous word *predčuvstvie* 'presentiment, premonition' to articulate his intuition of happiness's approach, and when Petja says "Vot ono, sčast'e, [...], ja uže slyšu ego šagi" 'Here it is, happiness, [...], I hear its steps already', it is in fact Varja who approaches ("Varja's voice: 'Anja! Where are you?'" bringing comical relief (but also naming Anja, Petja's true happiness, in contrast to his demagogic proclamation). In Act III, shortly before the dénouement, Ljubov' Andreevna replies to Petja's tactless sermon on her having to "face the truth" about the orchard's inevitable fate:

Вы смело решаете все важные вопросы, но скажите, голубчик, не потому ли это, что вы молоды, что вы не успели пере-страдать ни одного вашего вопроса? Вы смело смотрите вперед, и не потому ли, что не видите и не ждете ничего страшного, так как жизнь еще скрыта от ваших молодых глаз? (13: 233)

Ljubov' Andreevna's happiness – private, irreducible, personal, contingent like all of life's events with the suffering or joy they produce, and meaningful only because interwoven in the irreplicable, precious fabric of a person's memory and hope – her happiness is symbolically embodied in the cherry orchard:

О мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (Смеется от радости) Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы, опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... [...] Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! (Смеется от радости) Это она. [...] мне показалось. Направо, на повороте, белое деревцо склонилось, похоже на женщину... [...] Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо... (13: 210)



Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни [...] Ведь мой сын утонул здесь... (13: 233–34)

О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!.. [...] В последний раз взглянуть на стены, на окна... По этой комнате любила ходить покойная мать... (13: 253)

Ljubov' Andreevna's happiness is not the abstract future happiness of humanity, of Trofimov's demagogic "we". Her happiness is the beauty of *these* trees in bloom against *this* blue sky, the memories of her childhood, of her mother – for one moment, a tree *becomes* her mother wearing a white dress –, the memory of her young son and his unexpected death; her happiness is her love for these people and the cherry orchard as the place where they lived and died. The orchard blooming again in the spring, every spring, in a real, beautiful and fragrant show of resurrection ("after a dark stormy autumn and cold winter"), is the only place on earth where happiness – love experienced, remembered, and promised – is at all possible. That is what Lopachin's axes are about to destroy. Yes, the orchard is imperfect; it is too large and has no practical value, as Lopachin points out (Act II); human souls owned by the past generations of Ljubov' Andreevna's family look reproachfully – or should! – "from every cherry tree, from every leaf and every trunk" at the imaginary guilt-ridden bearer of social consciousness strolling in the night, as pictured in Act II for Anja Ranevskaja by Petja Trofimov, the self-appointed chastiser of the atavistic gentry. But human beings are themselves imperfect, and so is their happiness.

Lopachin's vision of happiness replaces the cherry orchard with its house and other old buildings with "dačnye učastki" 'plots for summer cottages' rented at 10 rubles an acre ("po 25 rublej v god za desjatinu"), plots where the cottage renter will 'do some farming',

и тогда вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным... (13: 206)

Приходите все смотреть, как Ермолай Лопачин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... (13: 240)

Lopachin's scheme is economically rational and profitable, and such is the content of his quest for happiness. He recognizes beauty only as a promise (or result) of profit, compare the above as well as this offer of a loan to Petja Trofimov:

Я весной посеял маку тысячу десятин и теперь заработал сорок тысяч чистого. А когда мой мак цвел, что это была за картина! Так вот я, говорю, заработал сорок тысяч и, значит, предлагаю тебе взаймы [...] (13: 244)

Petja Trofimov, by contrast, sees all forms of private happiness as mere foibles, mere flaws of character or demeanor, including Lopachin's idea of it. Petja's quest for happiness is a life of self-denial, struggle, suffering, "extraordinary, unceasing hard work", the ascetic quest of collective (first-person plural) atonement for someone else's past sins:

Мы отстали по крайней мере лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому [...] Ведь так ясно: чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом. Поймите это, Аня. (13: 228)

With his negation of the private domain, Petja has no chance of learning about his own hypocrisy. He declares himself to be one of those new and better men who are "above love" ("my vyše ljubvi" 'we are above love', he says to Anja in Act II and again to Ljubov' ["Love"] Andreevna in Act III, covering himself with the figleaf of his usual "we"), yet at the very end of Act I he exclaims to himself as he watches Anja being taken to her room half-asleep: "(v umilenii) Solnyško moe! Vesna moja!" (13: 214) '(overcome by tenderness) My sunshine! My spring!' This unconscious declaration of his love for Anja is the last glimpse of Petja's private (and unconscious, unrecognized) feeling. Lopachin with his quest for happiness as gain will put the cherry orchard to the axe, and Trofimov, for whom the cherry orchard is nothing but a reminder of social injustice, will push Lopachin aside and introduce his brand of "new life", the new life of collective guilt, collective responsibility, collective stupefaction and misery which Čechov would not live to see but the presentiment of which, along with an uncannily prophetic characterization of the dramatis personae who would bring it about, he left his readers in his last finished work.

Čechov's 1887 story "Sčast'e ["Happiness"], which he identifies in an 1888 letter to Ja. P. Polonskij as the best of all his stories,<sup>21</sup> contains a number of textual etyma to the themes of indifferent nature and the quest for happiness, as well as to the "breaking string" sign (both an *icon* and a *symbol* in Peircean terms) found in *The Cherry Orchard*, and thus warrants close consideration. The story is set shortly before dawn in the southern Russian steppe not far from Čechov's native Taganrog; its dramatis personae are two shepherds, one young and one old, and Pantelej, a middle-aged inspector in the employ of an estate owner. There is also a flock of sheep thinking their "viscous" ("tjagučie")

thoughts. The old shepherd tells stories about treasures buried in the steppe, and amulets enabling people to find and dig out those treasures. In one of the old shepherd's monologues, there occurs the first parallel to Firs's lines in Act II, spoken just after the sound of the string breaking:

ФИРС. Перед несчастьем то же было: и сова кричала и самовар гудел бесперечь.

ГАЕВ. Перед каким несчастьем?

ФИРС. Перед волей. (13: 224)

Compare the old shepherd's words:

"Захочет нечистая сила, так и в камне свистеть начнет. Перед волей у нас три дня и три ночи скеля гудела. Сам слышал". (6: 212)

This correspondence helps establish the genetic relationship between "Happiness" and *The Cherry Orchard*. Further consideration produces results that bear directly on the interpretation of the breaking string motif. Just before dawn, in the middle of the old man's most gripping and personal "buried treasure" story, in which his own brother acquires an amulet and is on the verge of success, a strange sound is heard:

В тихом воздухе, рассыпаясь по степи, пронесся звук. Что-то вдали грозно ахнуло, ударилось о камень и побежало по степи, издавая «тах!тах!тах!тах!» Когда звук замер, старик восторженно поглядел на равнодушного, неподвижно стоявшего Пантелея.

– Это в шахтах бадя сорвалась, – сказал молодой, подумав.

Уже светало. (6: 2115)

In light of this description, it seems utterly impossible to take Lopachin's explanation of the "sound of a string breaking" in *The Cherry Orchard* seriously. The phrase "grozno achnulo" 'banged menacingly' and the onomatopoeia of the sound itself bear precious little resemblance to the sound made by a musical instrument's breaking string (and let us recall that the only musical instrument in the relevant scene of *The Cherry Orchard* is Epichodov's guitar).

Toward the end of the story, the themes of nature's indifference and man's impassioned search for happiness intertwine. Pantelej is about to ride off, but not before saying to the two shepherds:

"Есть счастье, да нет ума искать его. [...] Да, так и умрешь, не повидавши счастья, какое оно такое есть... [...] Кто помо-

ложе, может, и дождется, а нам уж и думать пора бросить".  
(6: 215–16)

Then Pantelej mounts his horse "looking as if he'd forgotten something or hadn't finished saying something", and squints at a view in the distance:

В синеватой дали, где последний видимый холм сливался с туманом, ничто не шевелилось; сторожевые и могильные курганы, которые там и сям высились над горизонтом и безграничную степью, глядели сурово и мертво; в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку; пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они все еще будут стоять, как стояли, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми, и ни одна живая душа не будет знать, зачем они стоят и какую степную тайну прячут под собой.

Проснувшиеся грачи, молча и в одиночку, летали над землей. Ни в ленивом полете этих долговечных птиц, ни в утре, которое повторяется аккуратно каждые сутки, ни в безграничности степи – ни в чем не видно было смысла. Обездчик усмехнулся и сказал:

– Экая ширь, Господи помилуй! Пойди-ка, найди счастье! (6: 216)

Čechov directs his character's glance at a pretext, furnished by the steppe, for his own look at "indifferent nature". In Čechov, nature's indifference to a person's existence (always a particular person's existence, never that of humanity in general) has an important corollary, namely that nature's boundless expanse, spatial and temporal, and the cyclical "neat repetition" of nature's phenomena are in themselves meaningless. "What an expanse, Lord have mercy on us! Who can possibly find happiness here!" This remark resonates in Lopachin's Act II monologue which immediately precedes Gaev's "prose poem":

Иной раз, когда не спится, я думаю: «Господи [cf. "Господи помилуй!"], ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты [cf. "Экая ширь [...]!"], и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...» (13: 224)

Lopachin answers the question implied by Pantelej in "Happiness": to find happiness in this expanse, you have to become a giant, you have to set gigantic tasks for yourself and work hard to fulfill them – the way he, Lopachin, works. Ljubov' Andreevna's retort to Lopachin's dream of giants assumes a characteristically human and personal scale: "Vam ponadobilis' velikany... Oni tol'ko v skazkach choroši, a tak oni pugajut". (13: 224) 'You need giants... They're fine

in fairy tales alone, but otherwise they're frightening'. Lopachin's gigantism is both meaningless and frightening. Ordinary human happiness is not even conceivable outside of ordinary human dimensions, outside of the dimensions of a specific private place that gives meaning to a private life (Ljubov' Andreevna's cherry orchard). The temptations of the superhuman, of sweeping gestures and generalizations, of happiness imaged as a treasure buried somewhere in the vast emptiness of the steppe or in the emptiness of the future brought about by the destruction or abandonment of the past (Lopachin and Petja Trofimov), can only be born and borne in a mind as unformed and uncultivated as the expanse of the "silent steppe and age-old mounds". "One doesn't have the intelligence" to find happiness, says Pantelej; and even if one could find it, one wouldn't know what to do with it. When the young shepherd asks what the old shepherd would do with the treasure if he found it, the latter does not have a clue:

– Я-то? – усмехнулся старик. – Гм!.. Только бы найти, а то... показал бы я всем Кузькину мать... Гм! Знаю, что делать... И старик не сумел ответить, что он будет делать с кладом, если найдет его. За всю жизнь этот вопрос представился ему в это утро, вероятно, впервые, а судя по выражению лица, легкомысленному и безразличному, не казался ему важным и достойным размышления. (6: 217–18)

Lopachin and Petja Trofimov, the two ascending powers in *The Cherry Orchard*, do not fare any better than the old shepherd in that regard. Where "Happiness" and *The Cherry Orchard* differ is in the structural and symbolic resolution of the search for happiness theme. In "Happiness", the contrastive juxtaposition of nature's indifference and the human search for happiness is followed by an epiphanic sunrise, the light of the rising sun together with a shift in view point from the steppe to the peak of the Saur, the tallest mound in the steppe, allows the reader a saving glimpse of a different life "which has nothing to do with buried happiness and ovine thoughts". In *The Cherry Orchard*, by contrast, the scene in Act II which culminates in "the sound of a string breaking" begins at sundown. "The sun has set, ladies and gentlemen", Gaev announces, and his announcement, in terms both of the context of the scene and its anagnostic counterpoint, has obvious eschatological overtones.<sup>22</sup>

The eschatological overtones have already been signaled in the stage directions at the end of Act I: "Daleko za sadom pastuch igraet na svireli". (13: 214) 'Far away, beyond the orchard, a shepherd is playing his pipe'. In a letter to Stanislavskij of November 5, 1903, in which Čechov gives the director important instructions on various aspects of the stage set and production, he writes: "Vaš pastuch igral chorošo. Eto imenno i nužno".<sup>23</sup> Far from being an insignificant sound effect, the sound of the shepherd's pipe is yet another literary

reference, a self-reference in this instance.<sup>24</sup> Čechov intended his audience to recall his "Svirel'" ["The Shepherd's Pipe"], a story also written in 1887, which both structurally and thematically is closely related to "Happiness". Here, too, a passerby in the employ of a landlord encounters a shepherd, engages him in conversation, and then leaves.<sup>25</sup> "The Shepherd's Pipe" begins with the sound of that shepherd playing his pipe, yet the sound is described in a way that frustrates the reader's expectation of a pastoral idyll:

Игрок брал не более пяти-шести нот, лениво тянул их, не стараясь связать их в мотив, но тем не менее в его писке слышалось что-то суровое и чрезвычайно тоскливое. (6: 321)

The ominous implications of this description are borne out by the shepherd's words which tell of the current decline of the natural and human world: rivers and marshes are drying up, land is being deforested, fish and game disappear, people of all classes are getting worse both physically and morally from year to year. The end of the world, "vseochvatyvajuščaja gibel'" 'all-embracing ruin' precipitated by humanity's failure to do God's will, is imminent. The shepherd's prophecy concludes with his interpretation of a recent eclipse, that traditional harbinger of cosmic cataclysms: "Značit, bratuška, i v nebe neporjadok-to! Nedarom ono..." (6: 326) 'That means, brother, there's disorder even in the sky [or 'in heaven']! It's not for nothing...' The shepherd looks at the sky and starts playing his pipe. Just as in the beginning of the story, he plays a few squeaky notes that fail to make a tune:

Самые высокие пискливые ноты, которые дрожали и обрывались, казалось, неутешно плакали, точно свирель была больна и испугана, а самые нижние ноты почему-то напоминали туман, унылые деревья, серое небо. (6: 326-27)

The sense of the approaching catastrophe is enhanced by Čechov's description of the imminent late autumn (the relevant phrases are underlined):

Чувствовалась близость того несчастливого, ничем не предост-  
вратимого времени, когда поля становятся темны, земля грязна и холодна, когда плакучая ива кажется еще печаль-  
нес, и по стволу ее ползут слезы, и лишь одни журавли ухо-  
дят от общей беды, да и те, точно боясь оскорбить унылую  
природу выражением своего счастья, оглашают поднебесье  
грустной, тоскливой песней. (6: 328)

The story ends with the passerby listening to the fading sounds of the pipe as he departs:

[...] а когда самая высокая нотка свирели пронеслась протяжно в воздухе и задрожала, как голос плачущего человека, ему стало чрезвычайно горько и обидно на непорядок, который замечался в природе.

Высокая нотка задрожала, оборвалась, и свирель смолкла. (6: 328)

Thus ends the story, on a high note lingering in the air and breaking off. "The distant sound as if from the sky, the sad fading sound of a string breaking" heard twice in *The Cherry Orchard* echoes that sound, rife with eschatological overtones. It does not just "symbolize"; for the reader who recognizes the etymon, the sound of the string breaking connotes the approaching catastrophe by bringing to mind the significance which the echoed sound in "The Shepherd's Pipe" has, almost in the same way as the shepherd's pipe connotes the trumpet call described by Christ in St. Matthew 24: 30. The atmosphere of impending disaster has been reinforced by the anagnostic presence of "Grešnica", as has the knowledge, through "Grešnica"'s New Testament etymon, that love can save. Of the three quests for happiness – Ljubov' Andreevna's, Lopachin's, and Trofimov's – only Ljubov' Andreevna's is justified ("[h]er sins, which are many, are forgiven; for she loved much..." [St. Luke 7:47]).

#### 4. The Sound of Strings Breaking and Its Etyma

Count A.K. Tolstoj, whose importance in the play is signaled by the role of "Grešnica" in Act III, has a famous poem – famous not only because "standard" and frequently anthologized, but also because three prominent national composers – N.A. Rimsky-Korsakoff, César Cui, and Anton Rubinstein – independently and approximately at the same time set it to music (Tolstoj 1963: 744):

Звонче жаворонка пенье,  
Ярче вешние цветы,  
Сердце полно вдохновенья,  
Небо полно красоты.

Разорвав тоски оковы,  
Цепи пошлые разбив,  
Набегает жизни новой  
Торжествующий прилив,

И звучит свежо и юно  
Новых сил могучий строй,  
Как натянутые струны  
Между небом и землей.<sup>26</sup>

The phrase "vešnie cvety" 'spring flowers', phonologically (metaleptically), synecdochically, and metonymically related to "višnevyyj cvet" 'cherry blossom' (cf. višnevyyj cvet 'cherry color'), is echoed throughout *The Cherry Orchard*, beginning with the play's very title, "Višnevyyj sad".<sup>27</sup> The poem is echoed in Ljubov' Andreevna's first significant monologue, discussed in part above:

О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы [cf. "разорвав тоски оковы"], опять ты молод ["жизни новой / [...] прилив", "звучит свежо и юно / Новых сил [...]"], полон счастья ["Сердце полно вдохновенья, / Небо полно красоты"], ангелы небесные не покинули тебя... [...] Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо... (13: 210)

But the apocalyptic shepherd's pipe sounds at the end of Act I. The doomsday overtones of "The Shepherd's Pipe" contrast dramatically with the songlike, ecstatically optimistic tone of Tolstoj's poem (and the three popular hits it produced). The passage already quoted from the final scene of "The Shepherd's Pipe" ("Čuvstvovalas' blizost'...", see page 35 above) is both thematically and structurally the reverse of the A.K. Tolstoj poem. Čechov's cranes ("žuravli") that end the passage by escaping "the general calamity" singing their "sad, melancholy song" are the seasonal and architectonic opposite of A.K. Tolstoj's skylark ("zavoronok"), whose resonant song heralding the coming of spring begins Tolstoj's hymn. Čechov takes issue with Tolstoj's optimism expressive of the hopeful upsurge of Russia's creative energies that culminated in the reforms of 1861 and the subsequent years.<sup>28</sup> The Freedom Act of 1861 is described as "the Disaster" by the very people who were supposed to benefit from it. The old servant Firs, who serves as the "shepherd" not only of Gaev but arguably of the entire Ranevskaja household and who often echoes the old shepherds in "Happiness" and "The shepherd's Pipe",<sup>29</sup> speaks of the 1861 Freedom Act as the calamity that destroyed order, however imperfect it was, replacing it only with chaos:

ЛОПАХИН. Прежде очень хорошо было. По крайней мере, драли. ФИРС (не расслышав). А еще бы. Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего. (13: 221-2)

The old shepherd in "The Shepherd's Pipe" sums up the situation: "I v nebe neporjadok-to!" 'There's disorder even in the sky!' This disorder in nature and human affairs contrasts stridently with A.K. Tolstoj's "novych sil mogučij stroj" 'mighty concord of new forces'. And if there are any "new forces" in the world as it appears in *The Cherry Orchard*, they are Lopachin and Petja Trofimov. "Nabegaet žizni novoj / Toržestvujuščij priliv" 'The triumphant tide / Of a new



life is overflowing' is echoed mockingly in the gloating triumph of Lopachin in Act III and in Petja Trofimov's gushingly corny yet sinister apostrophe "Zdravstvuj, novaja žizn'!" 'Hello, new life!', emitted to the accompaniment of Lopachin's axes. "Vsja Rossija naš sad!" 'All of Russia is our orchard!'"<sup>30</sup> Count A.K. Tolstoj's strings<sup>31</sup> tautly strung between heaven and earth, the strings that bind heaven and earth together in one harmonious whole (*stroj* means "[musical] temperament, concord", cf. German *Stimmung*) imaged like the cosmic cithern of the Pythagoreans<sup>32</sup> – it is those strings that break in Act II and at the end of the play, in Act IV, as Firs, the last living link between the past and the present, lies on the brink of death, abandoned in the house destined for demolition.

The image of a taut string about to snap as a metaphor for imminent catastrophe<sup>33</sup> has yet another recognizable source in a famous work by a prose writer whose aristocratic title and last name, although homonymous with the poet's, are sufficient to name him and only him: Count L.N. Tolstoj. In the Epilogue to *War and Peace*, Pierre Bezuchov explains to an intimate circle of friends and family his views of the contemporary situation and his remedy for it:

Всё слишком натянуто и непременно лопнет [...] Когда вы стоите и ждёте, что вот-вот лопнет эта натянутая струна; когда все ждут неминуемого переворота, надо как можно теснее и больше народа взяться рука с рукой, чтобы противостоять общей катастрофе [...] Мы только для того, чтобы завтра Пугачев не пришел зарезать и моих и твоих детей и чтобы Аракчеев не послал меня в военное поселение, – мы только для этого беремся рука с рукой, с одной целью общего блага и общей безопасности. (L.N. Tolstoj, *Vojna i mir*, Epilog, čast' I, glava XIV)

Like a true prophet, Čechov not only predicts and symbolically describes the coming disaster, he also tells his listeners or readers anagnostically what they ought to do in order to prevent the disaster from sweeping them away.

May Čechov's prophecy be re-cognized by more "honest people" among his play's readers and viewers – especially in today's Russia but also abroad – than ever before.

## Notes

- 1 For this brand of philology, see a useful summary in Boeckh 1968: 3–46.
- 2 This is the first and last occurrence of "intertextuality" in my essay. I reject this term, which Julia Kristeva built on the ruins of Husserl's "intersubjectivity" – after the subject had been deconstructed –, for three reasons. First, I cannot

condone, morally or theoretically, the *léniniste* liquidation of the thinking subject as a philosophical and cognitive category. Second – if we suspend the first and adopt "intertextuality" as a mere technical label–, we see that it is justified if and only if it applies to that relatively rare situation in which literary texts really are *interrelated*, namely, A addresses B and then B replies to A (as in letter-writing). Usually the relationship of literary texts is one-way only. Third, intertextual theory is a hodge-podge of heterogeneous terminologies, ideologies, and formalisms (see Plett 1991 for examples of that type of theoretical discourse). The term "subtext" (a calque from the Russian *podtekst*, made available through the admirable work of Kiril Taranovsky and Omry Ronen), like its traditional counterparts "allusion" and "echo", does not oblige the interpreter-critic to investigate what happens *after* the "sweet moment of recognition". The term "etymon" does. (I use it to denote a text from which a later text is derived.) I also propose the term "anagnosis" (with the matching adjective "anagnostic", both from *anagignoskein*) to describe the yet unnamed process of re-cognizing a "subtext", returning with it to the text in question and then imaginatively constructing its new meaning in that text.

- 3 The last edition supervised by A.P. Čechov: Anton Čechov, *Višnevyyj sad. Komedija v četyrech dejstvijach*. (St. Petersburg: A.F. Marks, 1904). Quotations from Čechov's works are taken from *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, ed. N.F. Bel'čikov et al. (Moscow: Nauka, 1974–83); references to *Sočinenija* are by volume and page number, references to *Pis'ma* are so identified, followed by volume and page number. All references to this edition will be included parenthetically in the text. Unless otherwise noted, all of the translations are my own.
- 4 For a good account of Stanislavskij's stereotypical misreadings of Čechov's themes and characters, see Simmons 1962: 611–617. See also Čechov's letters concerning the various problems in Stanislavskij's and the Art Theater's interpretation and staging of *The Cherry Orchard* (to Nemirovič-Dančenko, of 2 Nov. 1903, *Pis'ma* 11: 293; to Stanislavskij, of 5 Nov. 1903, 297; to Batjuškov, of 19 Jan. 1904, *Pis'ma* 12: 15), especially his letters to Ol'ga Knipper-Čechova of 29 March and 10 April 1904:
 

[...] Акт, который должен продолжаться минут 12 максимум, у вас идет 40 минут. Одно могу сказать: сгубил мне пьесу Станиславский. Ну, да Бог с ним. (*Pis'ma* 12: 74)

Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я уверяю тебя. (*Pis'ma* 12: 81)
- 5 See e.g. Clausen 1987, Hollander 1981; in Russian philology, Taranovsky 1976, Ronen 1974, Amert 1992.

- 6 A. Belyj 1904: 47. Belyj reverses the sequence of events in the passage he describes: first, the sound is heard, then the passerby appears.
- 7 Чеховский символический предмет принадлежит сразу двум сферам – «реальной» и символической – и ни одной из них в большей, чем другой. Он не горит одним ровным светом, но мерцает – то светом символическим, то реальным. (Čudakov 1971: 172)
- 8 The title of Maurice Valency's book on Čechov's plays is *The Breaking String* (1966), and the title of the book's last chapter is "The Sound of the Breaking String". Valency describes the significance to him of this symbol in the following passage.

One of the constant complaints of the time centered on the breakdown of communication between fathers and sons, and the abyss that divided the older generation from the younger... The golden string that connected man with his father on earth and his father in heaven, the age-old bond that tied the peasant to the past, was not to be broken lightly. When at last it snapped, the result, we have discovered, was both world-shaking and soul-shaking". (289–90)

David Magarshack ("The Cherry Orchard", in Wellek 1984: 168-182) does not doubt that Lopachin's explanation is the correct one:

It was a sound Chekhov remembered from his own boyhood days when he used to spend his summer months at a little hamlet in the Don basin. It was there that he first heard the mysterious sound, which seemed to be coming from the sky, but which was caused by the fall of a bucket in some distant coal-mine. With the years this sound acquired a nostalgic ring, and it is this sad, nostalgic feeling Chekhov wanted to convey by it. It is a sort of requiem for the 'unhappy and disjointed' lives of his characters. (181)

Francis Ferguson ("The Cherry Orchard: A Theater-Poem of the Suffering of Change", in Jackson 1967: 147-160) refrains from identifying the sound but interprets its significance in the scene:

This mysterious sound is... to remind us of the wider scene, but (though distant) it is sharp, almost a warning signal, and all the characters listen and peer toward the dim edges of the horizon. In their attitudes and guesses Chekhov reflects, in rapid succession, the contradictory aspects of the scene... Lyubov feels the need to retreat, but the retreat is turned into flight when 'the wayfarer' suddenly appears on the path asking for money. Lyubov in her bewilderment, her sympathy, and her bad conscience, gives him gold. The party breaks up, each in his own way thwarted and demoralized. (154)

Georges Banu's note to Lopachin's line in the French translation of the play (Anton P. Tchekhov, *La Cerisaie* [Paris: Flammarion]) takes the bucket ("une benne") explanation even further:

Pendant les années 1870-1873, il y a de très nombreuses ouvertures de mines et la Russie se distingue alors par une forte exploration du charbon. La politique menée par le tout-puissant ministre De Witte, le «Colbert russe», va assurer le développement de l'industrie lourde, ce qui entraîne le triplement de la production de charbon. Le phénomène n'est pas étranger non plus à l'extension du réseau des chemins de fer. (142)

Cf. a similar socioeconomic commentary on the sound in Hahn 1977:

It is the sound of social transition, of the passing away of a particular class, as the wheels of a society begin to turn. As the string snaps in the sky..., the historical process that will absorb them is almost palpable. (17)

J.-P. Barricelli (1977: 121-136) insists that "the background of the sound must be sought in folklore" (127); his search for the meaning of Čechov's symbols (the snapping string, the hooting owl, etc.) takes him to Slovakia, Switzerland, and ancient Egypt (127ff.).

- 9 Čechov's *bad'ja* is translated by different translators as either 'bucket' or 'tub'. The Russian word may denote either a relatively small vessel for transporting coal out of a coal mine (a bucket) or a relatively large one for transporting miners up and down within the shaft. However, Čechov himself indirectly suggests the choice of 'a tub'. The protagonist of his story "Perekati-pole" ["The Tumbleweed"] (1887) narrates an episode in which he nearly escapes death when the *bad'ja* in which he is descending into a mine shaft breaks off its chain; he escapes death but is badly injured (6: 260, with notes, 674-5). the potentially tragic consequences of a *bad'ja* fall make Lopachin's interpretation of the sound all the more ominous. Andrej Belyj provides additional evidence for the translation of *bad'ja* as 'tub' ("anybody can understand that there is horror in that", see the quotation on page 3f.).

10 See S.D. Balukhaty, "The Cherry Orchard: A Formalist Approach", in Jackson 1967: 136-146, esp. 143.

11 In the absence of a more detailed study, I direct the reader to Bitsilli 1983, esp. Chapters 5 and 7, and Čukovskij 1967: 103-22 and 195-200.

12 Bjalyj 1985: 187 and Kataev 1989: 249-250 mention additional literary precedents for the sound of the breaking string. Bjalyj gives one etymon from Heinrich Heine's poem "Sie erlischt" and one from Turgenev's prose poem "Nimfy", but stops short of demonstrating their relationship to Čechov's text or interpreting their significance (cf. my discussion of Turgenevian etyma

below). Kataev suggests yet another Turgenev parallel (from the story "Bežin Lug"). The parallel does not quite fit (cf. Turgenev's description of his unidentified sound as "protjažnyj" 'long drawn out') but Kataev takes it for granted and proceeds to describe its significance rather nebulously as follows (250):

Тургеневский звук от «Счастья» к «Вишневному саду» приобрел новые оттенки, стал подобен звуку лопнувшей струны. В последней пьесе в нем соединилась символика жизни и родины, России: напоминание о ее необъятности и о времени, протекающем над ней, о чем-то знакомом, вечно звучащем над русскими просторами, сопровождающем бесчисленные приходы и уходы все новых поколений.

- <sup>13</sup> Čechov wanted to emphasize the importance of this quotation by having his Station Master recite the poem in a low-pitched voice (Čechov's letter to V.I. Nemirovič-Dančenko of November 2, 1903 [*Pis'ma* 11: 293–4]: "Начальник станции, читающий в III акте «Грешницу», – актер, говорящий басом". (294)
- <sup>14</sup> Quotations are taken from A.K. Tolstoj 1963: 507–512. All subsequent references to this edition will appear parenthesized in the text. First published in *Russkaja beseda*, no. 1 (1858): 83–88.
- <sup>15</sup> ГАЕВ. Вышла не за дворянина и вела себя, нельзя сказать, чтобы очень добродетельно. Она хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю, но, как там не придумывай смягчающие обстоятельства, всё же, надо сознаться, она порочна. Это чувствуется в ее малейшем движении. (13: 212)
- <sup>16</sup> Elisaveta Fen: "God bless you, Mamma!" (Chekhov, *Plays*, translated and with an introduction by Elisaveta Fen [Baltimore: Penguin, 1959]: 385). Similarly Ronald Highley (*The Oxford Chekhov*, tr. and ed. Ronald Highley, vol. III [London: Oxford University Press, 1964]: 187) and David Magarshak (Chekhov, *Four Plays*, tr. David Magarshack [New York: Hill and Wang, 1969]: 232). Stark Young: "I bless you" (Chekhov, *The Cherry Orchard*, ed. Herbert Goldstone [Boston: Allyn & Bacon, 1965]: 35) and Eugene K. Bristow: "I give you my blessing" (*Anton Chekhov's Plays*, tr. and ed. Eugene K. Bristow, 1977): 201).
- <sup>17</sup> This is the symbolism intuited and described in Belyj 1904.
- <sup>18</sup> Cf. Čechov's use of A.K. Tolstoj's *Grešnica* in his story *Učitel' slovesnosti* (see Julie W. de Sherbinin's "Life Beyond Text: The Nature of Illusion in 'The Teacher of Literature', in Jackson 1993: 115–126.

- <sup>19</sup> The editor of *Vestnik Evropy* announces in his introduction to the first publication (October 1882) of the "prose poems" Turgenev's consent "podelit'sja s čitateljami [...] temi mimoletnymi zametkami, mysljami, obrazami..." 'to share with readers [...] those fleeting notes, thoughts, images...' (Turgenev 1898: 64).
- <sup>20</sup> Cf. Ol'ga Knipper-Čechova's letter of Aug. 25, 1901 to her husband, in which she describes Lika Mizinova's recitation of the most popular among Turgenev's "prose poems", "Kak choroši, kak sveži byli rozy..." ["How pretty, how fresh were the roses..."] at an audition for the Moscow Art Theatre; see *Pis'ma* 10: 336. The other pieces recited by Mizinova were a monologue from Čechov's *Uncle Vania* and a scene from Count A.K. Tolstoj's tragedy *Car' Theodor Ioannovič*.
- <sup>21</sup> The letter is dated March 25, 1888 (*Pis'ma* 2: 219). In it, Čechov asked Polonskij to allow him to dedicate the story to him. "Sčast'e" was subsequently, published with that dedication.
- <sup>22</sup> Richard Peace is the most recent in a long line of commentators who sense something much larger than just a sunset in Gaev's announcement. Unfortunately, he too is infected with the vulgar sociologism of Soviet critics: "Gayev's setting sun seems like a valedictory symbol for an age and a class". (Peace 1983: 134)
- <sup>23</sup> *Pis'ma* 11: 298. In his letter of November 1, Stanislavskij wrote:  
Летом я записал фонографом рожок пастуха. Того самого, которого Вы любили в Любимовке. Вышло чудесно, и теперь этот валик очень пригодится. (*Pis'ma* 11: 616)
- <sup>24</sup> That the sound of the pipe is a literary echo was apparently first recognized by Tulloch 1980: 189.
- <sup>25</sup> The shepherd in "The Shepherd's Pipe" is described in terms strongly reminiscent of the old shepherd in "Happiness". Cf. in "The Shepherd's Pipe": "starik [...] toščij, v rvanoj sermjage i bez šapki" 'an old man [...], emaciated, dressed in a torn coarse shirt and without a hat'; in "Happiness": "toščie pleči" 'emaciated shoulders' and the pathetic sight of the shepherd's back, "back with sunburn and old age", bared by his "cholščevaja rubacha" 'coarse linen shirt' which keeps creeping up as he gesticulates.
- <sup>26</sup> First publication: *Russkaja beseda*, 1858, no. 1, 89–90. Incidentally, "The Sinful Woman" was first published in the same issue.

- <sup>27</sup> Čechov intentionally placed the accent on the first syllable of the word *višnevyy*; i.e., the unusual *višnevyy*, not the customary *višnëvyy*. K.S. Stanislavskij (*Moja žizn' v iskusstve*, in *Sobranie sočinenij*, vol. 1 [Moscow: Iskustvo, 1951]: 268) records this in his memoirs:

Чехов выдержал паузу, стараясь быть серьёзным. Но это ему не удавалось – торжественная улыбка изнутри пробивалась наружу. «Послушайте, я же нашел чудесное название для пьесы. Чудесное!» – объявил он, смотря на меня в упор. «Какое?» – заволновался я. «Вишневы́й сад», – и он закатился радостным смехом. Я не понял причины его радости и не нашел ничего особенного в названии.

The accent *višnevyy* "cherry-tree (adj.) distinguishing it from *višnëvyy*, relating to the fruit (as in "cherry pit"), is somewhat archaically *recherché*. This stylistic (and social) fact may well have been the source of Čechov's alleged hilarity. Čechov may also have had in mind a poem by A.K. Tolstoj, in one of whose stanzas the phrase "*višnevyy sad*" 'the cherry orchard' appears with the accent on the first syllable. Stanislavskij just did not get it, to Čechov's apparent disappointment. Subsequently Čechov even insisted that Stanislavskij pronounce the play's title "*Višnëvyy sad*" (Stanislavskij 1951: 269).

Here is Tolstoj's poem:

Источник за вишневым садом,  
 Следы голых девичьих ног,  
 И тут же оттиснулся рядом  
 Гвоздями подбитый сапог.  
 Всё тихо на месте их встречи,  
 Но чует ревниво мой ум  
 И шепот, и страстные речи,  
 И ведер расплесканных шум... (153)

- <sup>28</sup> Cf. Firs's remark: 'I didn't agree to be freed then, I stayed with my masters... (Pause) I remember, everyone was happy, but why there were happy they didn't know themselves'. (Act II, 13: 221)
- <sup>29</sup> The parallel between Firs and the old shepherd in "The Shepherd's Pipe" is briefly discussed in Tulloch 1980: 189.
- <sup>30</sup> In the spring of 1904, Viktor Baranovskij, a Kazan University student, wrote Čechov three letters – a rare testimony of a contemporary's reception – about *The Cherry Orchard*. In his second letter Baranovskij writes:
- Your play may be called a frightening, blood-soaked drama; God prevent it from unfolding. How horrible, how frightening it feels, when the dull sounds of the axe are heard off-stage!! It is horrible, horrible! One's hair stands on end, one shudders!.. [...] The cherry orchard is all of Russia!" (Čechov 14: 502–03)

Symptomatically, the Stalinist literary critic V. Ermilov recognized in Petja Trofimov a kindred spirit and used his phrase "All of Russia is our orchard!" as the title of the last section of the chapter on *The Cherry Orchard* in his 1948 book *Dramaturgija Čechova* (pp. 265–68). To Ermilov, the Soviet Union of 1948 is a "magical blossoming orchard" (265) into which Russia was transformed by Anja and Trofimov (whom Ermilov compares with Nadja and Saša from "Nevesta" ["The Bride"], Čechov's last story). According to Ermilov, Nadja and Anja "join the revolutionary struggle for the freedom and happiness of the motherland" (267).

- <sup>31</sup> In A.K. Tolstoj's poem, "the mighty concord [con-chord] of new forces" re-sounds *like* the strings stretched between heaven and earth: it is a simile. In Čechov's play, the sound of strings breaking is as *real* as any other sound coming from the stage; his stage directions leave no room for doubt.
- <sup>32</sup> See Leo Spitzer's masterful discussion of the Pythagorean etyma of the idea of *harmonia mundi* in his posthumously published book *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (1963), esp. Chapters I and II. Čechov's familiarity not only with Greek patristic thought but also with its classical sources (including Cicero and the Stoics such as Epictetus and Marcus Aurelius), although it is well documented, has not been explored in terms of its implications for his creative work.
- <sup>33</sup> The image of a snapping string as a symbol of disaster occurs several times in L. Tolstoj's *Anna Karenina*, e.g. Part IV, Chapter XXI:  
 –Нет, Стива, – сказала она. – Я погибла, погибла! Хуже чем погибла. [...] Я – как натянутая струна, которая должна лопнуть. Но еще не кончено... и кончится страшно.  
 – Ничего, можно потихоньку спустить струну. [...]

### Literature

- Amert, S.A. 1992. *In A Shattered Mirror: The Later Poetry of Anna Akhmatova*. Stanford: Stanford University Press.
- Barricelli, J.-P. 1977. "Counterpoint of the Snapping String: Čechov's «The Cherry Orchard»", *California Slavic Studies*, Vol. X. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 121–36.
- Belyj, A. 1904. "Višnevij sad", *Vesy* 2, 45–8.
- Bjal'tyj, G.A. 1985. "Zvuk lopnuvšej struny", *Teatr* 1, 187.



- Bitsilli, P.M. 1983. *Chekhov's Art. A Stylistic Analysis*. Translated by Toby W. Clyman and Edwina Cruise. Ann Arbor: Ardis.
- Boeckh, A. 1968. *On Interpretation and Criticism*. Translated and edited by John Paul Pritchard. Norman: University of Oklahoma Press [An abridged version of August Böckh. 1886. *Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Berlin: B.G. Teubner.]
- Chekhov, A. 1977. *Anton Chekhov's Plays*. Translated and edited by Eugene K. Bristow. New York: W.W. Norton & Company.
- Chekhov, A. 1965. *Chekhov's The Cherry Orchard*. Edited by Herbert Goldstone. Boston: Allyn & Bacon.
- Chekhov, A. 1969. *Four Plays*. Translated by David Magarshak. New York: Hill and Wang.
- Chekhov, A. 1964. *The Oxford Chekhov*. Translated and edited by Ronald Hingley. Vol. III. London: Oxford University Press.
- Chekhov, A. 1959. *Plays*. Translated and with an introduction by Elizaveta Fen. Baltimore: Penguin.
- Čechov, A.P. 1974–1983. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. Ed. N.F. Bel'čikov et al. *Sočinenija*, 18 vols. *Pis'ma*, 12 vols. Moscow: Nauka.
- Čudakov, A.P. 1971. *Poëtika Čechova*. Moscow: Nauka.
- Čukovskij, K.I. 1967. *O Čechove*. Moscow: Chudožestvennaja literatura.
- Clausen, W.V. 1987. *Virgil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry*. Berkeley: University of California Press.
- Ermilov, V. 1948. *Dramaturgija Čechova*. Moscow: Sovetskij pisatel'.
- Hahn, B. *Chekhov. A Study of the Major Stories and Plays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hollander, J. 1981. *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Jackson, R. L. (ed.) 1967. *Chekhov*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

- Jackson, R.L. (ed.) 1993. *Reading Chekhov's Text*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Jaeger, W. 1945. *Paideia: The Ideals of Greek Culture*. Vol. I: Archaic Greece: The Mind of Athens. 2nd ed. New York: Oxford University Press.
- Kataev, V.B. 1989. *Literaturnye svjazi Čechova*. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta.
- Meillet, A. 1936. *Esquisse d'une grammaire comparée de l'arménien classique*. Seconde édition. Vienne: Imprimerie des PP. Mekhitarites.
- Peace, R. 1983. *Chekhov. A Study of the Four Major Plays*. New Haven and London: Yale University Press.
- Pitcher, H. 1973. *The Chekhov Play*. New York: Barnes & Noble.
- Plett, H. F. (ed.) 1991. *Intertextuality*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Puškin, A.S. 1974. *Sobranie sočinenij*. Vol. 2 Moscow: Chudožestvennaja literatura, 10 vols.
- Rayfield, D. 1975. *Chekhov. The Evolution of His Art*. New York: Barnes & Noble.
- Ronen, O. 1983. *An Approach to Mandel'stam*. Bibliotheca Slavica Hierosolymitana. Jerusalem: Magnes/Hebrew University Press.
- Simmons, E.J. 1970. *Chekhov*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Spitzer, L. 1963. *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Stanislavskij, K.S. 1954. *Sobranie sočinenij*. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo, 8 vols.
- Taranovskij, K. 1976. *Essays on Mandel'stam*. Harvard Slavic Studies, Vol. VI Cambridge: Harvard University Press.
- Tchekhov, A.P. 1988. *La cerisaie*. Traduction de Jean-Claude Carrière pour la langue russe Lusia Lavrova. Préface, notes, dossier, bibliographie, chronographie par Georges Banu. Paris: Flammarion.

- Tolstoj, A.K. 1963. *Sobranie sočinenij*. Vol. 1. Moscow: Chudožestvennaja literatura, 4 vols.
- Tolstoj, L.N. 1958. *Sobranie sočinenij*. Moscow: Chudožestvennaja literatura, 12 vols.
- Tulloch, J. 1980. *Chekhov: A Structuralist Study*. London and Basingstoke: Macmillan.
- Turgenev, I.S. 1898. *Polnoe sobranie sočinenij*. Vol. 9. St. Petersburg: A.F. Marks, 12 vols.
- Valency, M. 1966. *The Breaking String. The Plays of Anton Chekhov*. New York: Oxford University Press.
- Wellek, R. and N.D. (ed.) 1984. *Chekhov, New Perspectives*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.



Brian Horowitz

**FROM THE ANNALS OF THE LITERARY LIFE OF RUSSIA'S  
SILVER AGE: THE TEMPESTUOUS RELATIONSHIP OF  
S.A. VENGEROV AND M.O. GERSHENZON<sup>1</sup>**

Within Russia's Silver Age it is difficult to find two scholar intellectuals seemingly more alike than Mikhail Osipovich Gershenzon and Semen Afanas'evich Vengerov. By background, education and intellectual interests they were extremely similar. Both were born to Jewish families and educated at Russian universities. Both became major scholars of the work of Alexander Pushkin and historians of Russian culture of the first half of the nineteenth century. Politically, both shared a desire to transform Russian society. Despite these parallels, however, Gershenzon and Vengerov belonged to different generations and held divergent views about the purpose of art, Russian history, the role of the Russian intelligentsia and the meaning of the Russian revolution of October 1917. This article is an investigation of these differences, based on their correspondence from 1903–1920.<sup>2</sup>

Mikhail Osipovich Gershenzon (1869–1925), born in a Jewish family in Kishinev, the center of the Jewish Pale of Settlement, became one of Russia's greatest historians. Although his parents were not rich or especially educated – his father was an unsuccessful businessman and his mother did not work – Gershenzon graduated from Moscow University with a gold medal. Despite his high grades and the support of his mentor, Professor Pavel Vinogradov (later Sir Paul Vinogradoff, Professor of History at Oxford) Gershenzon was prevented from pursuing an academic career due to his official status as a Jew. Taking the road open to him, Gershenzon became an independent writer, and he achieved fame with his "novel-like" monographs about Russia's spiritual seekers and his insightful essays on the work of Alexander Pushkin. Hailed by admirers as the "Russian Carlyle", Gershenzon devoted over 250 items to the study of Russian intellectual and literary history. Among his most famous works are, *Istoriia molodoi Rossii* (1907), *P. Ia. Chaadaev: zhizn' i myshlenie* (1908), *Istoriicheskie zapiski* (1910), *Obrazy proshlogo* (1912), *Griboedovskaia Moskva* (1914) and *Mudrost' Pushkina* (1919). He was also active as a political observer. Gershenzon edited and contributed to *Vekhi*, the sensational collection of essays criticizing the Russian revolutionary intelligentsia (1909), and coauthored the famous

*Perepiska iz dvukh uglov* (1921) with the poet Viacheslav Ivanov. After the Bolshevik revolution, Gershenzon held important offices in the literary bureaucracy. He was the first President of the Moscow Union of Writers and head of the Literary Division of the Academy of Sciences from 1922–1925.

Semen Vengerov (1855–1920), critic, literary historian, bibliographer and Professor of Petersburg University, was born near Poltava in Lubny to educated parents; his father was a banker and his mother a German writer.<sup>3</sup> First certified as a lawyer, Vengerov studied literature at Iuriev University (Tartu), later doing graduate work at Petersburg University, although he never received a degree. By the mid 1870s Vengerov already started publishing articles and reviews which revealed his strong commitment to the populist ideology. His first serious work of literary study, *Russkaia literatura v ee sovremennykh predstavleniakh. Kritiko-biograficheskie etiudy*, about I. S. Turgenev appeared in 1875. In concert with his populist perspective, Vengerov devoted his major books to the heroes of the Russian intelligentsia. Among them, the most important are: *Istoriia noveishei russkoi literatury. Ot smerti Belinskogo do nashikh dnei* (1885) and *Geroicheskii kharakter russkoi literatury* (1911).

In addition to his scholarly oeuvre, Vengerov received acclaim for his bibliographical work. Vengerov was Russia's first serious bibliographer and under his direction many volumes of reliable bibliographical information about Russian culture were published. He also created the first organization committed to the compilation and publication of bibliography, the Book Chamber. His bibliographical labors are embodied in four works: *Kritiko-biograficheskii slovar' russkikh pisatelei i uchenykh*, 6 vols. (1886–1904); *Russkie knigi. S biograficheskimi dannymi ob avtorakh i perevodchikakh (1708–1893)*, 3 vols. (1895–1899); *Istochniki slovaria russkikh pisatelei*, 4 vols. (1900–1917); *Predvaritel'nyi spisok russkikh pisatelei i uchenykh i pervye o nikh spravki* (1915–1918). (Only 2 volumes appeared, although there are 33 thousand unpublished entries in Vengerov's archive in Pushkin House.) Vengerov also organized the first Pushkin seminars at Petersburg University (from 1906) which served as a center for the development of formalist literary scholarship.

Although individual literary critics in Russia from 1890–1920 were eclectic in method, nevertheless distinct critical schools were identifiable. The main criterion, which permits a rough classification of literary critics, is a critic's didacticism: does the critic interpret literature to further a political or religious program? Literary critics such as N. Nevedomskii, A. Volynskii and G. Plekhanov, who would be difficult to classify in terms of their method, can easily be identified according to their goal. Plekhanov was politically engagé, A. Volynskii was a proselytizer of spiritual values, while Nevedomskii was neutral to both. Nevedomskii preferred a criticism that treated the author's psychology or intention. Looking at the goal of a critic helps to clarify the differences between

the main tendencies in Russian criticism of the time: political, religious or psychological. The tempestuous relationship of Vengerov and Gershenzon exemplifies the conflict between politically committed critics and those inspired by spiritual convictions. Vengerov, a resolute populist, confronted Gershenzon, a religious thinker, in the prosaic business of literary criticism and historical studies.

The period in which Vengerov and Gershenzon worked was characterized by a general reevaluation of values. The values of didacticism and civic utility, which had exclusively guided the role and significance of literature since the 1850s, had finally come to an end and in their wake new religious and spiritual values were vying for ideological dominance. All of literature was up for grabs; not only the present and future, but also the past. Gershenzon and Vengerov participated in the boisterous struggle to control the interpretation of history. Vengerov zealously asserted the superiority of the populist school of criticism, which claimed that Russian literature was aesthetically beautiful because of its morally laudable political goals. Gershenzon attached himself to the Symbolist movement, promulgating the importance of literature primarily as a means of understanding the mystical and spiritual truths of the universe. These debates took place in the unlikely context of the investigation of the biographies of Russia's past literary and intellectual heroes: A. Pushkin, P. Chaadaev, I. Kireevsky, A. Herzen and V. Belinsky.

The dispute between these two figures was as much emotional as intellectual in nature. Besides their ideological orientations, each had an individual temperament which conditioned how they faced and reacted to various issues. Vengerov revealed a marked need to belong to a collective and was sympathetic to arguments of a moral bent. He attached himself to the populists early in his career and never deviated from their ideological boundaries. In populism Vengerov found the moral justification for his life and the collective support of the entire Russian intelligentsia. In exchange, however, Vengerov had to sacrifice those aspects of his personality which he could not share with the collective, i.e. his Jewish identity; Vengerov voluntarily converted to Russian Orthodoxy.

In contrast, Gershenzon was an individualist. He believed in a personal mystical religion of the cosmos which declared that every person was united through will with the destiny of the cosmos. To live correctly, Gershenzon claimed, is to follow personal feeling which originates in will. Thus, to be at one with the universe means to be an individual, single, inimitable and unique. Gershenzon himself was such an individual, and his personal transformation from *stetl* Jew to independent Russian intellectual reflects a conscious choice of identity. In addition, in his relation to his Jewish roots Gershenzon too was an individual. Although he did not practice Judaism, neither did he convert to

Russian Orthodoxy. Rather, he tried to fashion a personal religion of the cosmos which could substitute for his loss of Judaism and supplant any need to convert.

The relationship between Vengerov and Gershenzon started in earnest in 1905. Far from the spontaneous fury of the revolution, Vengerov was intensely organizing his six-volume *Sobranie sochinenii A.S. Pushkina*, which appeared from 1907–1914. Vengerov intended the project to be "a collection of Pushkin's works and an investigation of his life and art". To complete the scholarship promised by these goals, Vengerov amassed the leading experts on Pushkin of the time, in particular calling on Gershenzon to contribute articles about Pushkin and his contemporaries. In requesting an article on Pushkin's relationship to Chaadaev, Vengerov wrote Gershenzon, specifying his needs this way:

Über Чаадаев erwarte ich aus Ihrer geschätzten Feder ein anführliches Essay. Es muß das eine vollständige Monografie Чаадаев's sein, in welchem jedoch ganz besonders seine Beziehungen zu Pushkin hervorgehoben sein müssen.<sup>4</sup>

The reasons why Vengerov called upon Gershenzon are clear. Vengerov needed a scholar to treat Chaadaev and Pushkin's Decembrist friends and Gershenzon had just published essays about these figures; moreover, his historical approach was not unfamiliar to Vengerov.<sup>5</sup> Just as Vengerov, Gershenzon investigated writers of primary and secondary importance in order to capture the general worldview of an entire epoch. To focus on Pushkin did not entail a drastic shift in approach; Gershenzon could still adhere to his preferred biographical-sociological method. All that his work with Vengerov involved was a change of emphasis toward the poet.

During the period of his cooperation with Vengerov (1905–1910), Gershenzon's attitude toward Pushkin and especially toward scholarship on poetry radically evolved. Having written one article on Pushkin's relationship with Chaadaev and another on the poet's friendship with Pavel Nashchokin for Vengerov, Gershenzon requested a change of roles.<sup>6</sup> Instead of investigating Pushkin's biography, Gershenzon craved a chance to analyze the literature directly. In a letter from May 5, 1906 Gershenzon writes,

...Но что мне было бы особенно по сердцу, это написать большую вступительную статью к Евг[ению] Онегину историко-эстетического свойства, – дать широкий анализ истории, концепции, содежания и формы поэмы.<sup>7</sup>

Although *Evgenii Onegin* had already been portioned out to another scholar, Gershenzon got his chance with "The Queen of Spades". In his article accompanying the publication of the story in volume four of *The Collected Works*, Ger-



shenzon demonstrated his new metaphysical approach to the study of literature. Analyzing the psychology of the protagonist Hermann, Gershenzon held that through Hermann, Pushkin presents his elemental, vitalistic philosophy of existence. Gershenzon explains:

Пушкин как бы хочет сказать; мы все ходим ежеминутно готовые для драмы; наша насыщенная страстью душа жадно ищет в мире пищи для своей страсти – так жадно, что даже тень вещи способна соблазнить ее, и тогда она мгновенно вспыхивает вся и сгорает в мучительном счастье, одна медленнее, другая сразу, как этот Германн.<sup>8</sup>

Pushkin, Gershenzon claimed, was the real-life prototype for Hermann. As a poet, he appeared calm and rational, but he too was vulnerable to losing his rationality through an explosion of passion or artistic inspiration. In addition, Gershenzon drew wide-sweeping metaphysical conclusions: Pushkin and Hermann represented man's fate, man was either hot – blessed with inspiration and thus vulnerable to insanity – or cold and stolid, as were most people. In Gershenzon's view, Pushkin, like all poets, professed a philosophy of unlimited, anarchistic freedom for humanity.

Although Vengerov accepted the article for his collection, he objected to Gershenzon's exclusive focus on Hermann to the exclusion of the other characters. In a letter from December 21, 1909 Vengerov tried to correct Gershenzon's exclusive preoccupation with Hermann, writing,

Предисловие к 'Пиковой Даме', конечно, пришлю Вам. Оно – очень интересно, но Вы ничего не сказали о старухе как о психологическом типе. По моему, 'Пиковая Дама' – самое гениальное в всемирной литературе изображение старческого эгоизма.<sup>9</sup>

It is not surprising that Gershenzon and Vengerov focused on different aspects of the story. In fact, their approaches clashed head-on. For Vengerov, literature presented moral instruction; it commanded readers to sacrifice their own well-being for the sake of others less fortunate. For Gershenzon, Pushkin's works were philosophical expositions in which the poet unconsciously related eternal truths of human existence, truths about passion, the spirit and the cosmic forces guiding all the universe.

Vengerov and Gershenzon's opposing image of Pushkin can be clearly seen in their two interpretations of Pushkin's poem, "Я памятник себе воздвиг нерукотворный..." Agreeing that the poem represents Pushkin's "last will and testament", both critics share the view that in it Pushkin expresses his ideological credo. According to Vengerov, in this, his last statement on the value of

literature, Pushkin reveals his mature opinion that poetry should serve the people.<sup>10</sup> Therefore, Pushkin repudiates his earlier views of art for art's sake and at the end of his life willy-nilly attaches himself to the great course of Russian literature.

In contrast, Gershenzon considers the poem as Pushkin's "sign" of resignation before those who interpret his poetry as having a didactic function. According to Gershenzon, the poet uses irony, which undercuts the poem's apparent meaning, and therefore, Pushkin's real credo – art for art's sake – is directly opposed to the literal message of the work. If Pushkin had been serious about serving the people, Gershenzon claims, then,

...поэт стал на точку зрения 'черни': он гордится пользой своего искусства, а не им самим; он видит в нем средство, а не цель. Такая метаморфоза, как завершение художественной деятельности, если она сознательна, была бы равносильна самоубийству.<sup>11</sup>

Following this line of reasoning, Gershenzon proposes that the poem contains two views of glory, one of glory deserved, and the other a vulgar glory. Pushkin accepts the glory he deserves for writing wonderful poetry, but rejects any glory for having served the people.

The differences between these two interpretations of Pushkin paralleled those between Vengerov and Gershenzon themselves, for each found in Pushkin an image corresponding to his own personal and intellectual viewpoint. For his part, Vengerov discovered in Pushkin a civic poet who saw his primary role in being useful to society and furthering the goals of justice, equality and freedom. Gershenzon, on the contrary, fashioned an anti-positivist philosopher. His Pushkin strongly defended the idea of art for art's sake.<sup>12</sup>

Gershenzon arrived at his conclusions by applying his method of analyzing literature, entitled *Slow Reading* (медленное чтение). Gershenzon had first employed *Slow Reading* as a method for retrieving new biographical facts about Pushkin through a close reading of his lyrics in essays such as *Severnaia liubov' Pushkina* (1907) and *Pushkin i Princess E.K. Vorontsova* (1909). By 1910, though, he began to use it as a method for extrapolating Pushkin's religious worldview. In Gershenzon's opinion *Slow Reading* offered the critic the chance to read into the poet's work, to derive the ideal vision lying beneath the text's exterior form. In his 1919 programmatic essay, *Videnie poeta*, Gershenzon explains the role of the critic in reading literature, arguing that

художественная критика – не что иное, как искусство медленного чтения, т.е. искусство видеть сквозь пленительность формы видение художника. Толпа быстро скользит по льду, критик идет медленно и видит глубоководную жизнь. Зада-

ча критика – не оценивать произведение, а, узрев сам, учить и других видеть видение поэта, вернее, учить всех читать медленно, так чтобы каждый мог увидеть, потому что каждый воспримет это по-своему.<sup>13</sup>

Gershenzon's approach focused on the critic's subjective reading of the poet. Central to his technique was the ahistorical extraction of ideas and leitmotifs which supposedly revealed Pushkin's actual intention. By reading extra-carefully, the reader was supposed to enter into Pushkin's psychology and grasp those ideas Pushkin would not, or could not express directly for "fear of being branded as insane". Thus, Gershenzon, using a subjective and intuitive method, thought the practitioner of Slow Reading had exclusive access to Pushkin's ideal, transcendent worldview.

Vengerov's method of studying literature was quite different. Educated in an age dominated by populism and positivism, Vengerov clung to the idea that literature had a didactic function, to improve the moral climate of society. In contrast to his teachers, however, Vengerov did not subordinate aesthetics to ethics, but considered aesthetics and the pleasure received from art as proof of a work's genius. The best works, he claimed, were those in which aesthetics and ethics were perfectly joined. In his 1911 lecture, "V chem ocharovanie russkoi literatury XIX veka", he clearly articulates his theory: "И мне представляется, что основная задача всякой истории новой русской литературы к тому и сводится, чтобы выявить эту нравственную красоту, чтобы показать, как в новой русской литературе высоко-гармонично сочетались эстетика с этикой, художественное совершенство с нравственной силой".<sup>14</sup>

Vengerov thought he found the synthesis of artistic merit and moral virtue in writers to whom he devoted full monographs: Ivan Turgenev, Vissarion Belinsky, Nikolai Gogol and Konstantin Aksakov. These writers were able to put forth their views in such a way that they were able to galvanize and influence society as a whole. The aesthetic beauty of their creations was indisputably equal to the moral message Vengerov found.

Since he believed in the potentially transformative power of the idea, Vengerov held that he was an "idealist". But, he added, an idealist of a particular type – an "idealist-realist". Antithetical both to the Marxist view that class membership defines the historian's perspective and the view that ideas exist for their own sake, independent of historical circumstances, Vengerov claimed that an idea's significance depended on its useful effect on society. For Vengerov, individuals are important not for the originality of their thought, but for their ability to embody ideas important to a whole generation. In his evaluation of Belinsky, for example, Vengerov writes: "Никакое преклонение пред Белинским не должно заглушать того факта, что мысли, которые он высказывал с таким огромным талантом и силою, были мыслями целого круга людей,

его вдохновляющих. И этот факт не только "потому" не нужно затупевывать, что он есть правда, а еще и потому, что в нем решительно нет ничего такого, что бы умаляло значение Белинского. Ведь самые-то настоящие великие люди те, которые не сами по себе, а отражают великие эпохи".<sup>15</sup> Vengerov's view of literature as reflecting great epochs and only secondarily as products of individuals was the legacy of the positivist school of Alexandr Pypin. The positivist approach, which was associated with ethnography, tended to see literature as merely source material for studying the history of social ideas in Russian culture.

With this view of art and history, Vengerov came into conflict with Gershenzon, who believed that the individual personality is always greater than the ideas expressed. Gershenzon claimed that an individual is always psychologically "holistic", which means that his whole being – the intellectual, emotional, conscious and unconscious aspects of his personality – was reflected in everything he said and did. Ideas, therefore, are only one aspect of a person and thus, if studied in isolation, give a distorted picture of an individual. In order really to know an individual, Gershenzon asserted, the historian has to study all the spheres of his being, especially his personal life. Using personal documents, such as letters, diaries and miscellaneous jottings, Gershenzon perceived the internal struggles and religious propensities of Russia's most important nineteenth-century writers and thinkers.

In his 1908 biography of Petr Chaadaev, entitled *P. Ia. Chaadaev, zhizn' i myshlenie*, Gershenzon claimed to have rediscovered the entire man. What needed to be studied, Gershenzon wrote, was "...не эти частные его взгляды, а общий дух его учения".<sup>16</sup> Instead of the critic of tsarism, Gershenzon interpreted Chaadaev primarily as a religious philosopher. Chaadaev's real teaching, social mysticism, Gershenzon claimed, was the view that society, in its quest for social harmony, unconsciously served God's aims, and that history was the ever greater realization of God's religious purpose for mankind. Thus, although one aspect of Chaadaev might give the impression that he was a political thinker, his entire person revealed a seeker of God.

In his 1910 monograph on the Slavophiles, *Istoricheskie zapiski*, Gershenzon claimed to have recovered Ivan Kireevsky's "holistic teaching". According to the historian, Kireevsky's true contribution to Russian thought was not as a religious apologist of Orthodoxy, but primarily as a psychologist of the human spirit. He was the first to understand that "в человеке есть нечто компактное, первозданное, основное, – именно его нравственная личность, т.е. определенный состав чувств, пристрастий, склонностей, – что ею определяется весь человек и что только в ней его истина".<sup>17</sup> In developing his own worldview, Gershenzon borrowed selectively from Kireevsky. Paradoxically, in view of Gershenzon's promise to consider the "whole" person, Ger-

shenzon amputated from Kireevsky's oeuvre the philosopher's focus on Russian Orthodoxy and the Russian people, and he ignored Kireevsky's writings on Russian history. Gershenzon was interested only in those aspects of the Slavophile's teaching which he could apply synchronically to the spiritual development of individuals: his idea of dreams, personal holism and the emotional sources for thinking.

In addition to the essays on Ivan Kireevsky and Iurii Samarin, Gershenzon included in *Istoricheskie zapiski* an essay about Nikolai Gogol's *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'iami*, claiming that civic critics, such as Vengerov, had distorted Gogol's message, which was actually an attempt to revive the spiritual character of Russian life. In Gershenzon's opinion, Gogol and Vissarion Belinsky were identical in their motivations – the desire to transform Russia – the only difference between them was their method of action. While Belinsky chose to effect changes on the exterior plane of life, i.e., in the realm of politics, Gogol, believed that "единственно реальная движущая сила истории – душа отдельного человека: весь быт общества, в свою очередь могущественно влияющий на индивидуальную психику, определяется нравственным уровнем, на котором стоят его отдельные члены; стало быть, все старания, имеющие целью усовершенствование общей жизни, должны быть устремлены на исправление отдельных душ".<sup>18</sup> In Gershenzon's view, Gogol believed that if every man occupies himself with the perfection of his own spirit, if every man lives as a true Christian, then society will raise its moral level automatically and organically reach the highest step of perfection.

Gershenzon's perspective was conditioned in part by the age in which he was writing. Closely aligned with the Symbolists, Gershenzon held that all men were religious by nature. In their every action or thought they unconsciously expressed the "spiritual holism" believed inherent to every individual. This holism, Gershenzon claimed, was based on a pantheistic unity of the cosmos, a unity which insured that everything was linked together. Thus, all thinkers, whatever their outlook might seem, were in fact a priori struggling for religious unity. Faithful to this premise, Gershenzon placed Gogol before Belinsky and Kireevsky before Herzen as more important thinkers, since the former supposedly internalized in their life and thought the truth that man is endowed with a need for religion and they founded a moral program which conformed to this truth.

Not surprisingly Vengerov responded negatively to Gershenzon's biographies, objecting not only to his images of Russia's heroes, but also to his scholarly methodology. In his review of Russian literature for the year 1909 Vengerov lashed out at Gershenzon, writing in the January 1 issue of *Russkie vedomosti*.

В 1909 году к ним (Веховцам, В.Н.) присоединился М.О. Гершензон и завел несколько запоздавшую тяжбу по поводу «Переписки» Гоголя с Белинским и Пыпиным. Этот даровитый писатель стал вообще в последнее время на опаснейший путь «нового освещения» явлений, только и интересных в своей исторической перспективе. Чаадаева он нам рисует не того, статья которого, по единственно верному определению Герцена, была «выстрелом в глухую ночь», а какого-то совершенно чужого общественности мистика, каким его никто не знал. Киреевского он нам дает не того, который основал реальное славянофильство, а того, образ которого приходится заново создавать по обрывкам неизвестных дотоле писем.<sup>19</sup>

Vengerov found Gershenzon's de-politicized, religious interpretations of Russia's heroes odious because they completely contradicted the traditional, intensely political conception of Russian intellectuals. Vengerov's Belinsky, following Chernyshevsky's work, is depicted as the father of Russian liberalism; his idea of Chaadaev, following Herzen, is as a political opponent to tsarist absolutism, and even his conception of Gogol follows the traditional interpretation set down by Belinsky. In his book on Gogol, *Pisatel'-Grazhdanin (N.V. Gogol')*, Vengerov, in interpreting the *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'iami*, resolutely sides with Belinsky and his famous "Pis'mo k Gogoliu". In one place Vengerov even quotes it, writing, "...можно только всецельно слиться в одном чувстве с Белинским, когда он, задыхаясь от страшного негодования, исторически крикнул Гоголю в своем письме: Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия, панегирист татарских нравов, – что вы делаете!"<sup>20</sup>

Vengerov, however, wanting to soften the personal impact of his negative review (he and Gershenzon were still friends and the latter was working for Vengerov as his Moscow representative for the Pushkin volume), wrote a personal apology to Gershenzon a week later, on January 7, 1910: "Надеюсь, что Вы не обиделись на меня за статью в «Русск[их] вед[омостях]». Назвавши Вас 'даровитым' писателем (я очень скуп на подобного рода эпитеты) и отметивши Ваш уход из «Вестн[ика] Европы», я, думается, сделал все, чтобы указать, что разница общественных взглядов не мешает мне ценить и любить Вас".<sup>21</sup>

Their conflict over the study of Russian history was conditioned by their divergent views of the role of the Russian intelligentsia. The 1909 publication of *Vekhi* brought these differences out into the open.<sup>22</sup> In sending a copy to Vengerov, Gershenzon did not anticipate the strong reaction which the volume would elicit. In a letter of March 25, 1909 Gershenzon enthusiastically informs Vengerov about the volume's popularity: "'Вехи' шумят и идут – как Леонид Андреев. Воображаю, что говорят в кругах Рус[ского] бог[атства]. Вооб-

ще, бранить будут много. Сегодня Игнатов в Рус[ских] вед[омостях] на двух страницах исповедует свою тупость по поводу 'Вех'".<sup>23</sup>

In his reply Vengerov describes his initial feelings based, however, only on hearsay:

'Вехи' еще не читал серьезно, а так только проглядел. Рад за Вас лично, если они шумят, и т[аким] обр[азом] дают возможность появиться второму тому<sup>24</sup>. Но в качестве неискоренимого 'общественника' не радуюсь: к русской интеллигенции у меня только одно отношение – я бесконечно пред ней преклоняюсь и не знаю, за что ее нужно так дьявольски бранить. Не люблю я также ладану, а его в 'Вехах', кажется, достаточно. Говорю все это, однако, без сколько-нибудь детального ознакомления с сборником: я не больше как разрезал книжку, да еще читал вчерашнюю статью Левина.<sup>25</sup> До поездки в Москву прочитаю книгу основательно и буду с Вами драться персонально.<sup>26</sup>

In his next letter to Gershenzon, following a close reading of *Vekhi*, Vengerov had harsher words:

Если хватит настроения, буду с Вами драться до крови из-за 'Вех'. Все теперь на самом опасном из всех литературных путей – на пути Акима Волынского. К счастью, Вы свободны от того, что делает Волынского гадким – Вы пишете не под влиянием личных и мелких побуждений. Но все равно, – бесплодно и губительно ругать то, что русской литературе сообщает ее осиянность. Вся красота русской литературы в призыве к подвигу, а вы и на подвиг и на призыв к нему плюете. Впрочем, довольно – до устной схватки.<sup>27</sup>

In his reply Gershenzon revealed amazement at Vengerov's hostility, demonstrating that he felt he had been misunderstood. "Мне очень жаль, что и Вы так превратно судите обо мне, но объясняться я мог бы только устно; а тут жена не пускает меня в Петербург из-за холеры. Когда-нибудь и эта вещь станет на свое место, как все вещи. Я совершенно равнодушно читаю газетную брань, но лично такие ошибочные обвинения меня волнуют, т.е., со стороны близких людей, которые, как я думаю, непременно бы сочувствовали, если бы поняли. Видно, сделать себя понятным, не так легко".<sup>28</sup>

In his reply Vengerov jokingly continues the dialog, challenging Gershenzon to be as confident in life as he is in print: "Напрасно Вы боитесь холеры: мрут от нее только те мужики, от которых 'Вехи' спасают интеллигенцию, и потому что они этой самой интеллигенции не слушаются. А

которые ежели интеллигенты и сырой воды не пьют, так тех холера совсем и не берет. А по сему хорошо, если бы Вы съездили в Петербург на денек. Подрались бы с Вами основательно. Для успокоения страхов Вашей супруги можно было бы даже эту драку производить в Сестроречке, где я пребываю на даче и где холеры пока нет."<sup>29</sup>

Although the exchange of letters is entertaining and gives us an insiders's view of the frisky interaction of these two men, there are some points which need clarification. Why exactly did Gershenzon think he was misunderstood and why did Vengerov find nothing redeemable in Gershenzon's *Vekhi* article, "Tvorcheskoe samosoznanie?" On Gershenzon's side, it seems that he naively believed his article was not, as so many thought, predominantly a criticism of the intelligentsia, but actually consisted of well-intended advice for its revival. The message he was propagating was that, by embracing the impersonal ideals of "equality and justice and sacrifice for the people", the intellectual had forsaken his egoism, which is the motivating force of all things. Unfortunately this selflessness had fragmented the intellectual's personality, severing the unity between will and consciousness and creating psychological cripples. In *Vekhi* Gershenzon explains the result of an impersonal ideology:

Что делала наша интеллигентская мысль последние полвека? – Я говорю, разумеется, об интеллигентской массе. – Куча революционеров ходила из дома в дом и стучала в каждую дверь: 'Все на улицу! Стыдно сидеть дома!' – и все создания высыпали на площадь, хромые, слепые, безрукие: ни одно осталось дома. Полвека толкутся они на площади, голоса и перебраниваясь. Дома – грязь, нищета, беспорядок, но хозяину не до этого. Он на людях, он спасает народ – да оно и легче и занятнее, нежели черная работа дома.<sup>30</sup>

Not all intellectuals were crippled, however, and Gershenzon distinguished between healthy individuals and diseased ones, between those who followed their personal feeling and those who aped the ideas of others. The well-being of society, Gershenzon warned, depended on the individual strength of each of its members. Only the moral improvement of every single individual would correct the flaws in society as a whole. Gershenzon's political thinking reveals the influence of Lev Tolstoy, whose effect on Gershenzon's entire worldview was greater than one supposes. Gershenzon not only accepted Tolstoy's idea of personal morality, but he also absorbed his rational approach to religion and even his idealization of the peasants.<sup>31</sup>

As his review and personal letters show, Vengerov was personally stung by the venom of *Vekhi's* criticism which he felt was "black ingratitude" toward the intelligentsia. In his review he exclaimed, "...с небывалым озлоблением, с какой-то, прямо можно сказать, яростью напустились на русскую интел-



лигенцию и ее представительницу – литературу".<sup>32</sup> Vengerov's reaction was predicated on his image of the intelligentsia as the sole element responsible for all the social and spiritual improvement of Russian life and thus undeserving of such scathing criticism. Lauding the intelligentsia for its unassailable "striving for an ideal", Vengerov claimed that the intelligentsia was motivated by self-sacrifice and the denial of personal happiness in the name of higher moral values. In his 1911 book, *Geroicheskiei kharakter russkoi literatury*, Vengerov thwarts the *Vekhi* notion of individualism, praising the intelligentsia's traditional imperative of serving the collective:

Существенным элементом этой тоски является глубокое сознание, что на каждом человеке лежит обязанность так или иначе искоренять зло мира. Отсюда прямой вывод – личное счастье или преступно, или, в лучшем случае, пошло, ибо всякий должен быть борцом за правду.<sup>33</sup>

Vengerov's conflict with Gershenzon was clearly a microcosm of the heated debates elicited by *Vekhi* between the religious-inclined thinkers and the politically left-leaning members of the intelligentsia. Gershenzon, nodding to his colleagues, the Silver-Age religious philosophers, claimed that social improvement had to begin with individual growth and moral regeneration, while Vengerov offered the traditional populist idea that the intelligentsia's opposition to the government and self-sacrifice for the people would bring about political reform.

Interestingly, Vengerov's rejection of *Vekhi* reveals how fixed his goals had remained over time, since ideologically his position closely resembled his debate with the decadents a decade earlier. Criticizing decadent poetry in 1897 for its "apotheosis of egoism" and its solipsistic admiration for the "spiritless principle of beauty", Vengerov denounced its detachment from the social needs of Russian life. In the same way, in 1910 Vengerov faulted *Vekhi* for its emphasis on individual self-actualization and neglect for the social struggle.

Once his initial anger over *Vekhi* had calmed, however, Vengerov found a way to defuse these two threatening movements and attach them to the mainstream of Russian culture. According to Vengerov, by 1910 the former decadents had become religious seekers, aiming to transform Russia's political and social landscape<sup>34</sup> and the writers of *Vekhi*, although appearing apolitical, were actually trying to revive the intelligentsia's spiritual legacy:

И удивительная вещь: как только вы, анализируя историко-литературное значение 'Вех', становитесь на такую единственнонаучную, генетическую точку зрения, – совершается своего рода чудо: 'Вехи' не только не являются тогда режущим ухо диссонансом, а напротив того – входят, как органическое звено, в общий призыв русской интеллигенции и

русской литературы к подвижничеству. Углубить свое самосознание, работать над своею личностью – позвольте господа, да ведь это страшно-знакомые звуки, ведь мы тут встретились со старою, старою знакомою – с критически-мыслящей личностью Лаврова, которая в свою очередь только в научной форме повторила то, к чему призывал Белинский. И Лавров, и 'Вехи' совершенно одинаково все сводят к самосознанию личности, одинаково взваливают на личность всю тяжесть всемирно-исторического процесса!<sup>35</sup>

Vengerov's acceptance of *Vekhi* seemingly reverses his initial hostility. Thus, Gershenzon had been right all along in saying that had Vengerov understood, he would have agreed with *Vekhi*. If, however, Gershenzon meant by agreement that he was merely repeating Lavrov and calling attention to the intelligentsia's small flaws and was not repudiating the revolutionary struggle, then why did he so vehemently rail against the intelligentsia and its goal of uniting with the people to overthrow the tsar? Why, for example, did Gershenzon write that inflammatory anti-revolutionary phrase:

Каковы мы есть, нам не только нельзя мечтать о слиянии с народом, – бояться его мы должны пуще всех казней власти и благословлять эту власть, которая одна своими штыками и тюрьмами еще ограждает нас от ярости народной.<sup>36</sup>

The points of agreement and disagreement over *Vekhi* were in fact simplified by both Vengerov and Gershenzon and could never have been so easily resolved if treated in all their true complexity.

The revolutionary period upset the established roles of their friendship. In *Vekhi* Gershenzon had argued against political solutions to the problems of society, proposing instead slow improvement through the spiritual regeneration of individuals. Now, in 1917 Gershenzon supported the October revolution. This change astounded Vengerov who, in concluding a letter from January 22, 1918, confronted Gershenzon concerning the latest rumors, writing,

В заключение хочу спросить Вас: что Wahrheit и что Dichtung в нелепом, по-моему, слухе, однако очень упорном – что Вы и Шестов стали большевиками! Из презрения, что ли, к действительно обанкротившейся интеллигенции?<sup>37</sup>

Although Gershenzon never answered Vengerov directly, he was hurt by accusations that he supported the Bolsheviks. His point of view, he insisted, was more complex than the "for or against" attitude which many intellectuals of the time offered. Gershenzon was not a Bolshevik, although many conservative

intellectuals did portray him that way. Instead he was uncertain. Sympathizing with the individual "man suffering today", he also knew the importance of the abstract values of Russian statehood and might. Although in the end he threw in his lot with the Bolsheviks, such a decision was mainly motivated by the promise of bringing ultimate justice and redress to "crimes centuries old".<sup>38</sup> Gershenzon's support for the revolution can probably be explained by his experience under tsarism. As a Jew, he had faced persecution, and therefore he lent his sympathies to the party which would, he believed, truly transform the people and the state, ending once and for all Russia's intransigent religious discrimination.

Gershenzon's support for the revolution, however, signifies to a great extent a repudiation of his position in *Vekhi*. In this instance, Gershenzon had taken up Vengerov's position, proposing that political action be used to transform society. Vengerov, for his part, did not support the Bolsheviks for fear that a destruction of the old world would mean unimaginable suffering and desecration of culture. Unfortunately, their correspondence is silent about these political reversals.

During the Civil-War period, Vengerov and Gershenzon found themselves reunited emotionally. In the face of ensuing political, social, economic and cultural changes in the new Soviet state, these two individuals now had more in common than differences. They were both already intellectuals of the "old world", suffering from ill health, famine and cultural obsolescence. Their emotional distance from the state gave them the chance to sum up their relationship and put their differences in a new perspective. In addition, appreciations for the revolution had engendered in Gershenzon a new attitude toward literature. No longer was the study of literature itself important; of far more importance was his relationship with his friends, his feelings for the individual person and the spirit within. In a letter from July 23, 1919, Gershenzon shares his sympathy for Vengerov:

Благодарю Вас сердечно за Вашу книгу.<sup>39</sup> Вы знаете, я не могу быть согласен с нею; но вот, разрезал я ее и опять читал знакомые страницы: что до того, что мы разных мыслей! Главное то, что сердце у Вас на месте, болеет и любит как должно в этой серьезной жизни, – это главное. Мысли раздаются, борются, гибнут, – их судьба – судьба вещи: истинно-сущего в человеке только и есть, что целостный дух его, и особенно сердце. Вы хороший, добрый человек, и то доброе, что от Вас входит в Вашу мысль, есть ее правда, ее правда. Оттого я люблю не только Вас, но и Ваши книги, Ваши часто для моего разума неверные мысли. Так я всегда Вас читал, но никогда не чувствовал этого так ярко, как этот раз. Может быть, наученный опытом этих лет. Верные наблюдения, правильные мысли – как изделия: то, что сделал

и умеет делать человек на пользу и употребление. А я уже смотрю не на изделия его рук, – Бог с ними! Столько накоплено изделий, и с каждым днем множатся; столько напечатано верных и тонких наблюдений, остроумных сопоставлений, блистательных соображений! Смотрю на самого человека, на его лицо, слушаю его голос: каков он-то сам внутри себя? Это одно и важно. Оттого-то я Вас и люблю. И о себе самом так думаю, о своих изданиях и о самом себе. Умны ли мои мысли, заняты ли мои книги – не в них ли дух подлинной человечности, т.е. серьезности, искренности, доброты: в этом все дело.<sup>40</sup>

Gershenzon's view of the relation between literature and life had indeed changed. Perhaps due to the tragic experiences of the Bolshevik revolution and the Civil War, Gershenzon had become a sceptic. Ideas, he now understood, were merciless and impersonal. Only living, holistic individuals were capable of pursuing a politics of love which could transform human consciousness. In short, Gershenzon realized that to arrive at a better world, one had to take a different route than that offered by culture.

Vengerov also revealed his personal feelings in his final letter to Gershenzon, sharing all his woes with his friend.

Получил я своевременно Ваше письмо писанное по поводу присылки Вам моих книжек. Оно меня глубоко тронуло своею сердечностью, так тронуло, как Вы, может быть, и не ожидали. Ибо безмерно я теперь одинок. Остались, правда, у меня бесконечно дорогие существа – дети мои, и если я всегда их любил, то теперь вдвое. Но дети всегда остаются детьми и ничто не может заменить жены, да еще такой, как Роза Александровна – одна из самых возвышенных натур, которых я когда-либо встречал в своей жизни. В добавление дети мои, к моему великому огорчению, – столь хрупкие души, столь непривычны переносить невзгоды жизни, что я никогда себе не позволяю делиться с ними горестными ощущениями моими. Напротив того, всегда бодрюсь и не подаю виду. И горечь все копится и копится. Соберусь в Москву – может быть, поделюсь с Вами своими переживаниями. Ваше письмо дает мне основание думать, что Вы их выслушаете сочувственно. А пока еще раз спасибо.<sup>41</sup>

Although right before his death Vengerov had become emotionally close to Gershenzon, this reconciliation concealed new disagreements in their world-views. Facing the common difficulties of life in post-revolutionary Russia, they approached the prospect of Bolshevik rule with differing attitudes. Vengerov, an epigone of populism, ended his life disappointed with the revolution, holding

that the Bolsheviks had distorted his vision of social justice and moral beauty. Gershenzon was also disappointed, but not only because a social utopia had not been realized, but, more importantly, because he had come to the view that the individual's true needs were themselves antithetical to culture, whether tsarist or Bolshevik.

The same differences that had characterized their relationship throughout their careers were felt here as well. In contrast to Vengerov, who placed all his hopes in reason and in culture, in the *Perepiska iz dvukh uglov* (1921) Gershenzon expressed his longstanding intuition that culture would never deliver on its promises; it would never bring the individual his happiness nor society a moral order. Only a world that superseded reason and culture, that overcame them, leading to a post-cultural, spiritual world would result in human perfection. Thus by the end of his life Gershenzon ceased writing, thereby repudiating culture, while Vengerov, emboldened by unshakable optimism about reason and culture's virtues, continued the enormous self-assigned task of collecting a bibliographical reference for every book and every writer who ever wrote in Russian.

### Notes

- 1 The author acknowledges the editorial aid and useful suggestions of Professor Stanley Rabinowitz.
- 2 S. Vengerov's letters to M. Gershenzon are located in Gershenzon's archive in the Russian National Library-fond: 746-30-7. Gershenzon's letters to Vengerov are located in Vengerov's archive in the Pushkin House-fond: 377.
- 3 Pauline Wengeroff wrote *Memoiren einer Grossmutter*, vols 1-2, 1908-1910.
- 4 S. Vengerov to M.O. Gershenzon, 13 April, 1906.
- 5 See Gershenzon's articles, "Molodost' P.Ia. Chaadaeva", *Nauchnoe slovo*, 6 (1905): 83-121, and "Sem'ia Dekabristov", *Byloe*, 10 (1906), 288-317.
- 6 Gershenzon's articles, "Chaadaev i Pushkin", appeared in volume 6 and "Pushkin i Nashchokin" appeared in volume 5 of *Sobranie sochinenii A.S. Pushkina*, 6 vols., (Peterburg: Brokgauz i Efron, 1907-1914).
- 7 M.O. Gershenzon to S. Vengerov, 5 May 1906.
- 8 M.O. Gershenzon, *Mudrost' Pushkina*, (Moscow, 1919), 99.
- 9 Vengerov to Gershenzon, 21 Dec. 1909.

- 10 S. Vengerov, "Poslednyi zavet Pushkina", *Sobranie sochinenii A.S. Pushkina*, ed. S. Vengerov, 6 vols. (St. Petersburg, 1907–1911), 4: 48.
- 11 M. Gershenzon, *Mudrost' Pushkina*, (Moscow, 1919), 66.
- 12 Although Gershenzon and Vengerov disagreed, their debate entered into the long history of views concerning the poem. For a summary of these debates, see. M. Alekseev, *Stikhotvorenie Pushkina, "Ia pamiatnik sebe vozdvig..."*, (Leningrad, 1967)
- 13 M. Gershenzon, *Videnie poeta*, (Moscow 1919), 18.
- 14 S. Vengerov, *V chem ocharovanie russkoi literatury XIX veka?*, (Peterburg, 1912), 8.
- 15 S. Vengerov, *Ocherki po istorii russkoi literatury*, (St. Petersburg, 1907), 248.
- 16 M.O. Gershenzon, *P.Ia. Chaadaev: zhizn' i myshlenie*, (Moscow, 1908), iv.M.
- 17 Gershenzon, *Istoricheskie zapiski*, (Moscow, 1923), 19.
- 18 Gershenzon, *Istoricheskie zapiski*, 137.
- 19 S. Vengerov. "Literaturnoe nastroyenie", *Russkie vedomosti*, 1, (1910), 14.
- 20 Vengerov, *Ocherki*, 226.
- 21 Vengerov to Gershenzon, 7 Jan. 1910. In mentioning Gershenzon's dismissal from *Vestnik Evropy*, Vengerov was underscoring that Gershenzon had been unfairly fired and that the real cause may even have been anti-Semitism. for more about this incident, see Arthur Levin's dissertation, *The Life and Work of Mikhail Osipovich Gershenzon (1869–1925): A Study in the History of the Russian Silver Age*. Diss., University of California, Berkeley, 1968, 114–116.
- 22 The writers of *Vekhi* were: N. Berdiaev, S. Bulgakov, S. Frank, M. Gershenzon, A. Izgoev, B. Kistiakovskii and P. Struve.
- 23 Gershenzon to Vengerov, 25 March 1909.
- 24 Following the appearance of *Vekhi* a second volume was conceived in which the contributors would express their positive ideals. The idea never came to fruition.
- 25 Vengerov here is referring to D. Levin's article in *Rech'*, 25 March, 1909.
- 26 Vengerov to Gershenzon, 26 March 1909.

- 27 Vengerov to Gershenzon, 15 June 1909.
- 28 Gershenzon to Vengerov, 19 June 1909.
- 29 Vengerov to Gershenzon, 1 July 1909.
- 30 M. Gershenzon, "Tvorcheskoe samosoznanie", *Vekhi*, 2nd. ed., (Moscow, 1909), 80.
- 31 Gershenzon, "Tvorcheskoe samosoznanie", 87.
- 32 S. Vengerov, *Sobranie sochinenii*, 4 vols., (St. Petersburg, 1911), 1, 198.
- 33 S. Vengerov, *Geroicheskii kharakter russkoi literatury*, (St. Petersburg, 1911), 110–111.
- 34 Vengerov, *Sobranie sochinenii*, 1, 44.
- 35 Vengerov, *Sobranie sochinenii*, 1, 200–201.
- 36 Gershenzon, "Tvorcheskoe samosoznanie", 89.
- 37 Vengerov to Gershenzon, 22 Jan. 1918.
- 38 For more information about Gershenzon's attitude toward the revolution, see my dissertation, *M.O. Gershenzon and Intellectual Life of Russia's Silver Age*, University of California, Berkeley, 1993, 42–61.
- 39 Gershenzon probably received the second volume of Vengerov's *Russkaia literatura XX veka*, 1914–1917.
- 40 Gershenzon to Vengerov, 23 July 1919.
- 41 Vengerov to Gershenzon, 26 Sept. 1919.





Thomas R. Beyer, Jr.

**MARINA CVETAEVA AND ANDREJ BELYJ:  
RAZLUKA AND POSLE RAZLUKI**

I believe that on this excursion I saw  
Bely for the first time in his basic  
element: flight, in his native and  
terrible element of empty spaces, and so  
I took hold of his hand so as to delay  
him longer on earth.

Next to me there sat a captive spirit.<sup>1</sup>

There is no more tender portrait of Boris Nikolaevič Bugaev, the man, than that presented so lovingly, in such soft detail, in Marina Cvetaeva's memoir, "A Captive Spirit". Marina began her memorial for Andrej Belyj who had died on January 8, 1934 on January 16 and completed it on February 26.<sup>2</sup> Her reminiscences of their brief, yet intense, relationship of May and June 1922 were her posthumous gift to him. It was the return of a favor. Andrej Belyj's own tribute to Cvetaeva, his collection of poems *Posle razluki* (After the Separation, Berlin: 1922) had been a response in verse to her *Razluka* (Separation, Berlin: 1922). The story of their special relationship has emerged in pieces over the years as Cvetaeva's own memoirs have been supplemented by the recollections of her daughter, Ariadna Ėfron.<sup>3</sup> Anna Saakjanc has published several documents attesting to "the poetic relationship" between the two poets and their works suggesting that it ought to be the subject of a major article or monograph.<sup>4</sup> She echoes the frequent, albeit never demonstrated conclusion, that Belyj's own poetic manner was a reflection and personal reworking of Cvetaeva's poetry. Simon Karlinsky notes: "Andrej Belyj was so impressed by the slim volume, *Razluka*, that he evolved for himself a new poetic manner which, in subtle homage to Cvetaeva, he tried out in a collection entitled, *Posle Razluki* (After the Separation).<sup>5</sup> Boris Christa states:

While writing it, Bely was strongly under the influence of the personality of Marina Tsvetaeva, whom he had just met. [sic] The title has a double meaning. It refers to Tsvetaeva's volume of poems "The Parting", which had made a strong impression on him, and to the parting with Asya.<sup>6</sup>

Before turning to an examination of that poetic encounter, it is necessary to recount the essential facts of the personal relationship, so charged with the energy of these two shining stars of Russian literature.

Belyj had come to Berlin in November of 1921 after finally receiving permission from Russian authorities to go abroad.<sup>7</sup> He had been trying for years to rejoin his wife, Asja Turgeneva, and to link up with his spiritual foster father, Rudolf Steiner in Dornach Switzerland, where Belyj had previously been an active member of the anthroposophical community until his return to Russia in 1916. The death of Alexandr Blok in August of 1921 and the arrest and execution of Nikolaj Gumilev introduced new urgency into Belyj's request. Upon his arrival in Berlin, he assumed a central and active role in the life of the Russian community gathering there. He quickly helped to organize the Russian House of the Arts in Berlin and a chapter of *Vol'fila* (The Free Philosophical Association). He was a frequent lecturer and guest speaker, the editor of the newly founded journal *Épopeja*, and 1922 would be one of the most prolific publishing years of his life.<sup>8</sup> All of this activity is overshadowed by eyewitness accounts of Belyj in the second half of 1922 and 1923. Konstantin Močul'skij draws heavily upon the memoirs of Chodasevič and Cvetaeva for his portrait of Belyj in Berlin. While there can be no disputing Chodasevič's gloomy assessment of Belyj, later echoed by Močul'skij, one should not lose sight of the time factor. The Belyj of early 1922 and even through the end of June, when Chodasevič and Nina Berberova arrived in the city, was a markedly different man from the drunken, tragic, dancing clown recalled by Chodasevič. Even Cvetaeva notes that "beyond that begins the dancing Belyj, the Belyj whom I never once saw and probably could not have seen, the myth of the dancing Belyj, about whom Chodasevich, who has spoken about him *in toto* unsurpassably well, has spoken so deeply". (CS, 154).

Belyj hoped for a quick reconciliation with Rudolf Steiner and with Asja. His first day in Berlin, November 19, 1921, coincided with Rudolf Steiner's lecture "Anthroposophie und Wissenschaft". Having just arrived, Belyj hurried off to the lecture that same evening. Steiner, however, was unprepared for Belyj's appearance at the lecture. The result was far from the expected welcome for the Prodigal Son:

В условиях моего состояния, разумеется, падали все намерения, среди вопросов, свидания, самому Штейнеру, спросившему меня: "Ну, – как дела?" – я мог лишь ответить с гримасою сокращения лицевых мускулов под приятную улыбку: "Трудности с жилищным отделом". Этим и ограничился в 1921 году пять лет лелеяемый и нужный мне всячески разговор.<sup>9</sup>

Belyj's disappointment with Steiner was mirrored in his rejection by his wife, Asja Turgeneva.<sup>10</sup> Asja provided the base for another triangle – Belyj – Cvetaeva – Asja. Cvetaeva had known her and there is a hint of jealousy in Cvetaeva's recollections. (CS, 110) Belyj's letter to Asja are filled with his conviction that if only he and Asja could meet, that all of their differences could be resolved. His own notes, "Rakkurs k 'dnevniku'," indicate that the two met in Berlin in November 1921 and describe December, 1921: "Час от часу не легче; ссора с Асей;..."<sup>11</sup> In a letter of January 15, 1922 to Ivanov-Razumnik he wrote:

Сердце сжимается болью: у меня трагедия: Ася ушла от меня; Штейнер – разочаровывает... От боли стискиваю зубы; и – лью... Провалилась Ася, Штейнер, движение, – все: нелегко мне вынести эту утрату.<sup>12</sup>

Asja returned to Berlin in March "Приезд Аси: час от часу не легче! Отчаяние мрачней..." (*Rakkurs*, 112/2). In April she departed again for Dornach. Little is known of the actual breakup save the minimal information in the dialogues of the poems and his note, almost an afterthought to *Zapiski čudaka*, Berlin, 1922, 232:

Нэлли я видел недавно; она – изменилась; худая – и бледная.  
Мы посиживали с ней в кафе; раза два говорили о прошлом,  
но мало: ей нет уже времени разговаривать о пустяках:

– "Прощай!"

– "В Дорнах?"

– "В Дорнах..."

И мы распрощались: для утешения и духовного назиданья  
меня подарила она мне два цикла, прочитанных Штейнером;  
циклы со мной; Нэлли – в Дорнахе.

Все?

Да... Все.

The strain of the breakup, which could have and should have been anticipated, and the physical toll of his multifaceted responsibilities forced Belyj, on the advice of his doctor, to move to the village of Zossen, south of Berlin, in early May of 1922.

Целый ряд месяцев я прожил в буржуазнейшем квартале Берлина; к весне я почувствовал, что более я не могу выносить этой жизни... Я бежал из Берлина и поселился в предместьи сонного городишки Цоссена, сняв себе комнату в бедном домике, населяемом наборщиками цоссеновской типографии.<sup>13</sup>

In a letter to Jaščenko, the editor of *Novaja Russkaja Kniga*, Belyj complained that he was suffering from a case of frayed nerves and had moved because of his doctor's orders. "Если вы не почувствуете хотя бы на 3 месяца себя свободным от всех обязательств, то вы умрете: нельзя жить в такой нравственной заторможенности".<sup>14</sup> Zossen was within commuting distance of Berlin and Belyj visited the city on several occasions, and when as he often did, he missed the last train, he could stay with friends, among them Abram Grigor'evič Višnjak, publisher of Gelikon.

Into this world came Marina Ivanovna Cvetaeva, a 30-year-old poetess. Separated since 1916 from her husband, Sergej Ėfron, who had been in the war and then fought against the Reds, Cvetaeva had asked Il'ja Ėrenburg on his way to Europe to establish contact with Sergej if possible. In July 1921, Marina received a letter from Sergej. The following year, benefitting from improved relations between Soviet Russia and the Weimar Republic, Marina made her way to Berlin. She arrived with her daughter, Ariadna Ėfron, on May 15, 1922 and proceeded to the Prager Platz, where Ėrenburg hosted his famous Stammtisch at the Prager Diele. Cvetaeva moved into the Pension Pragerplatz and remained there for the next few weeks until moving to a Pension at Trautenau Strasse 9.

On the following evening, May 16, she "encountered" Belyj for the first time. They had met fourteen years previously and she had seen him on several subsequent occasions at the Musaget publishing house. But none of those earlier passing meetings would prepare her for meeting Belyj in Berlin. The power of Belyj's personality, his almost hypnotic eyes are attested to by many who knew him. E. Gollerbach in an article printed in May 1922 notes the overwhelming power of Belyj's presence.<sup>15</sup> The attraction was mutual. Cvetaeva notes Belyj's fascination by what he perceived were their joint fates: both were children of deceased professors – Professors Bugaev and Cvetaev, both were poets. Marina's separation from her husband was associated by Belyj with his own painful separation from Asja. Coincidence had always profoundly affected Belyj and he undoubtedly grasped for ties to bind the two in his own attempt to defeat the loneliness of his existence in Zossen.

*Razluka* had recently appeared in Berlin and after their conversation, Belyj read the book the same evening and immediately wrote a note to Cvetaeva.

Zossen, 16. May 1922

Deeply respected Marina Ivanovna,

Allow me to express my deep enthusiasm before the utterly winged melody of your book *Separation*.

I read all evening – almost aloud and almost singing. It has been a long time since I had such aesthetic gratification.

And with respect to the melodiousness of the poetry, so necessary after sloppiness of the Muscovites and the deadness of the Acmeists, your book is *first* (that's beyond doubt).

I write and I ask myself: am I not overestimating my own impression? Didn't I hear the melody in a dream?

And – no, no. I open with immense boredom all new books of poetry. And today I opened *Separation* with boredom. And now the whole evening I have been in the power of its spell. Forgive me for the sincere expression of my rapture and accept my assurances of my complete respect and devotion.

Boris Bugaev (CS, 126, 127).

On May 19 Marina read her poetry at the Berlin House of the Arts, and while Belyj was a founding member and on the board of directors, it is not known whether he attended the meeting. Marina did reply to Belyj's letter and his own response was a review of *Razluka* on May 21, 1922.<sup>16</sup> Belyj's praise of the work, his characterization of the poetry as songs, his almost too enthusiastic critical response remains to be examined. Cvetaeva admits that she did not understand three fourths of the article which was filled with the technical jargon of Belyj's own metric studies, familiar to readers of his *Simvolizm*. (M, 1910)

For the next few days, Belyj would be a frequent visitor in Berlin, often staying at the Višnjak's. He helped to arrange for the publication of Cvetaeva's *Car'-Devica* with Époxa and published her poems in *Épopeja* as well as an article about Boris Pasternak.<sup>17</sup> And then came according to Cvetaeva: "An interval which it would be best to fill in graphically – with a hyphen: did he go away, did he write, was he dreary – I don't know. He simply dropped out of sight for a week or ten days. And he suddenly reemerged in the Pragerdiele Cafe". (CS, 130)

What Cvetaeva did not know was that Belyj was busy at work with a new volume of poetry, stimulated in part by her own poetry. Belyj recalls that in May, 1922: "Видаюсь часто с В. Лурье, Е.Б. Сабашниковой, Мариной Цветаевой: пишу рецензии и фельетон (в газеты). Под конец месяца овладевает личное лирическое настроение: начинаю писать стихи цикла "После разлуки" (*Rakkurs*, 113/2). For June the notation continues "Единым махом пишу цикл "После разлуки"".

When he finally returns to the Pragerdiele in early June, he is embarrassingly loquacious and frank in his declaration that *she* is his *light*, his *calm*. "You, I missed you so much! I felt so dreary! The whole time I felt that I was lacking something, lacking the main thing, only I couldn't guess what it was". (CS, 130)

For Belyj, the relationship had progressed and matured into an intellectual and spiritual union. The pain, the hurt, the reliving of the experience with Asja devastated Belyj and he returned to his "harbor" as Ariadna Éfron so touchingly put it:

Изредка в Берлин наезжал из ближнего Цоссена Андрей Белый, сраженный разрывом с женой Асей Тургеневой,

потерянный, странный, глубоко несчастный, с безумными, за-предельными глазами. Удар его беды Марина тотчас же приняла на себя, в себя, естественно и привычно впряглась в эту упряжку. Несмотря на то, что окружающие относились к нему сердечно, бережно, хоть и не без доли почтительного страха, одна лишь Марина оказалась в ту пору пристанищем его смятенной души (1975, 156).

Belyj was in constant need for female companionship. They saw each other several times over the next few weeks; Cvetaeva visiting Belyj in Zossen and he coming to walk the streets of Berlin with her. He read to her from *Posle razluki*, recounted the despicable character and conduct of Asja and her relationship with Kusikov. Belyj had been wounded and was outraged by Asja's parading of Alexandr Kusikov before his eyes. He was convinced that Asja's behavior was revenge for *Putevye zametki* which had appeared in May. Asja later wrote: "После 'Путев. заметок' я сочла нужным показать ему жизненно что мы жизненно разошлись".<sup>18</sup> And he described in detail the painful and shameful history of his relationship to Ljubov' Dmitrievna Blok some sixteen years previously. At one point Belyj with a penchant for hyperbole complained at a meeting with Cvetaeva that "three days ago my life ended" (CS, 132-133). Later Belyj recollected: "В конце 20-х числах ужасная встреча с Асей, после которой пью; доктора и Сабашникова гонят меня в Свиномюнде" (*Rakkurs*, 114/1). Cvetaeva mixes memories of conversations with a letter from Belyj dated June 24, 1922, which serves as the denouement of their relationship.

What was the relationship for Belyj? Cvetaeva was certainly not a sexual attraction for him. Roman Gul' was struck by her "masculine" quality: "As woman, Cvetaeva was not attractive".<sup>19</sup> What was decisive was that a woman, a fellow poet, a kindred spirit could communicate with him, or at least react to his normal "out-of-this-world" rambling. In a letter written June 24, 1922 he admits the depth of his gratitude, affection and dependence.

Моя милая, милая, милая, милая  
Марина Ивановна,

Вы остались во мне, как звук чего-то тихого, милого: сегодня утром хотел только забежать, посмотреть на Вас; и сказать Вам: "Спасибо"... В эти последние особенно тяжелые дни Вы опять прозвучали мне: ласковой, удивительной нотой: доверия, и меня, как маленького, так тянет к Вам. Так хотелось только взглянуть на Вас, что уже когда был на вокзале, то сделал усилие над собой, чтобы не вернуться к Вам на мгновение, чтобы пожать лишь руку за то, что Вы сделали для меня. Бывают ведь чудеса! И чудо, что иные люди на других веют благодатно-радостно: и – ни от чего. А другие – приносят тяжесть. И прежде еще, в Москве я поразился, почему от

Вас вест – теплым, ласточкиным ветерком. А когда Вы приехали в Берлин и я Вас увидел, так совсем повеяло весной. А вчера?... Знаете ли, что за день был вчера для меня? Я окончательно поставил крест над Асей: всею душою моею оттолкнулся навсегда от нее. И мне показалось, что вырвал с Асей свое сердце; и сердцем всего себя; и от головы до груди была пустота; и так с утра до вечера ходил по Берлину, не зная где приткнуться с чувством, что 12 лет жизни оторваны; и конечно с этим куском жизни оторван я сам от себя. И заходил в скверы, тупо сидел на лавочке, и заходил в кафе и в пивные; и тупо сидел там без представления пространства и времени. Так до вечера. И когда я появился вечером, – опять повеяло вдруг, неожиданно от Вас: щебетом ласточек, и милой, милой, милой вестью, что какая-то родина – есть; и что ничто не погибло. Голубушка, милая, – за что Вы такая ко мне? Мне даже жутко: помните, что теперь как-то со мной то, что в словах Дельвига:

Куда, душа просилась ты:

Погибнуть, иль любить...

Я ведь только могу жить, когда есть для кого жить и для чего жить.

И вот сегодня проснулся, и в сердце – весна: что-то окончательно оторвалось от сердца (и катится глухими провалами), и сердце обращено к свету; и легко; и милый ветерок весны; и – ласточки!

И это от Вас: не покидайте мне Духом.

Б. Бугаев (Saakjanc, 1988, 380–381)

For Belyj, at least for a moment, Marina was his "spring", and the "someone to live for" and "someone to love". In her Belyj sought and found the catalyst for his own re-incarnation, his ascent out of the depths of the abyss of disappointment, rejection and despair. At the same time her poetry inspired Belyj's own poetic catharsis which culminated in his collection, so appropriately named as we can now appreciate. For the time "After the Separation" was over, not in a new union, but in a complete irrevocable parting of the ways for Belyj and Asja.

What motivated Marina? There must have been some of the secret admirer in her for the older and well established poet. But she also saw in him special qualities. Much as he noted in her the light, she found him aglow with color:

I never saw him pale, always rosy, yellowish- vividly rose, copper color. From that rosiness both the blue of his eyes and the silver of his hair were intensified. And from the silver of his hair his gray suit too seemed silver, sparkling. Silver, copper, azure – those are the colors Belyj remained in for me, the summer Bely, the Berlin Bely, the Bely of his summer misfortune of nineteen twenty-two. (CS, 145)

She perceived him larger than life, as more than a mere man. "Every piece of earth under his feet turned into a tennis court, his palm into a racquet. The earth seemed to be sending him back to the place from which he had been tossed out, and *that place* again returned him. In short, earth and heaven played ball with him. We watched". (CS, 152)

Her own assessment of the relationship was that it began at a high level and remained constant, but never developed. It was her presence, merely being with him, another human being, a woman interested in him, his thoughts, his pain, his world – nothing more. To this must be added Cvetaeva's own ability for excess in declarations of love and affection.

Early in July Sergej Ėfron arrived from Prague. Belyj met him and his private moments alone with Cvetaeva came to a natural end. The brilliant flame had flickered, and now like a pilot light it glimmered quietly in both of their souls. Belyj would soon be occupied by new plans, new ideas, and a vacation in Swinemünde. These distractions in July coincided with Marina's own departure at the end of the month for Prague. They would not meet again.

For Cvetaeva the memories of Belyj would re-appear. In a letter to Pasternak of November 19, 1922 she wrote: "Лучшее мое воспоминание о жизни в Берлине – это Ваша книга и Белый. С Белым я, будучи знакома почти с детства, по-настоящему подружилась только этим летом" (Saakjanc, 1988, 383). Cvetaeva also showed her deep concern for Belyj's welfare in her letters to Alexandr Bachrach, who was at the time in Berlin and saw Belyj often.<sup>20</sup> In her July 20, 1923 letter she writes:

Б[ориса] Н[иколаевича] нежно люблю. Жаль, что тогда прождал Вас даром. Он одинокое существо. В быту он еще беспомощнее меня, совсем безумен. Когда я с ним, я чувствую себя – собакой, а его – слепцом! Чужая (однородная) слабость исцеляет нашу. Лучшие мои воспоминания в Берлине о нем. Если встретитесь, скажите. (1960, 311)

In a letter a few days later (July 25) contemplating a trip to Berlin, Marina asks Bachrach if Belyj will be there in the middle of September. In a second letter also dated July 25 she displays a maternal instinct and thanks Bachrach for his attention to Belyj:

Умиляет меня Ваше нянчание с Б.Н., узнаю себя. Думаю, что это дитя глубоко-неблагодарно (как все дети!) но неблагодарностью какой-то умилительной. Вспоминаю его разгневанный взгляд – вкось, точно вслед копыю – на дракона (Штейнера или еще кого-нибудь). Встречу с Б.Н., как недавнюю встречу с Штейнером, расскажу. "Книга разлук и встреч" – вот моя жизнь. Вот всякая жизнь. Я счастлива на разлуки!



О Б.Н... У него никого нет, все эти поклонницы – вздор.  
(1960, 317)

Again in a letter to Bachrach of September 5/6 she demands that he write her about Belyj and what is happening.

Marina's concern for Belyj was answered by letter from him to her in early October 1923.<sup>21</sup> Belyj's letter is that of a reluctant bridegroom. Klavdija Nikolaevna Vasil'eva, a fellow anthroposophist and acquaintance from Moscow, had arrived in Berlin in January 1923, probably to return Belyj to Russia and to rescue him from his own lunacy. She met with Rudolf Steiner in February and was instrumental in bringing the two men together for an important exchange of views in March in Stuttgart.<sup>22</sup> Belyj and Klavdia Nikolaevna made plans shortly thereafter to return to Russia and Belyj had seen her off in July. He himself waited impatiently for a visa to return. His letter of October shows that he had final doubts, the nightmare described in an "epistolary howl" of four pages.

"Dearest, dear friend! Only you. I want only to come to you!... You are my one and only salvation. Work a miracle. Arrange it!" (CS, 155) Indeed, Cvetaeva had been able to arrange with Mark Slonim, editor of *Volja Rossii*, a position for Belyj and she had written to Bachrach on October 4 imploring him to get him on the train:

У меня к Вам большая просьба – если Вы еще в Берлине – п.ч. если не в Берлине, то уже ничего не можете сделать. Дело в том, что необходимо перевести (перевезти!) Белого в Прагу, он не должен ехать в Россию, слава Богу, что его не пустили, он должен быть в Праге, здесь ему дадут иждивение (*stricte ne-cessaire*) и здесь, в конце концов, я, которая его нежно люблю и – что лучше – ему предана.

... Я знаю, что Прага для него – спасение... я, т.е. моя готовность ему помогать и о нем заботиться: ЛЮБЯ, С РАДОСТЬЮ – и – НЕУСТАННО.

Все это ему передайте.

... Итак еще раз напоминаю о Белом. Если еще не уехал – пусть едет в Прагу... Так ему скажите. И передайте ему от меня всю мою нежность и память. ЗАГОВОРИТЕ, ЗАВОРОЖИТЕ его, – иначе его не возьмешь! (1961, 337–338)

It was unfortunately for all concerned too late. Belyj left Berlin on October 23 and arrived in Moscow on October 26. For him, his escape from the abyss provided by Cvetaeva had been a temporary one. He would turn into a shell of his former self, bitter about Germany and Berlin. Yet there remained in Berlin something of Cvetaeva and Belyj – the memories and the poems, *Razluka* and *Posle razluki*.

*Razluka: Kniga stichov* was published by Gelikon in Berlin in 1922 and printed at the Sinaburg & Co. Printing House. The slim volume (29 pages) contained eight numbered, but untitled, poems and the longer "Na krasnom kone: Poëma" dedicated to Anna Achmatova. Belyj in his review of the volume cited this longer poem and it is structurally similar in several aspects to the first eight poems, but they constitute the thematic and structural unity which occasioned Belyj's own poetic response. The first poem is simultaneously a thematic statement of the whole and a particularly illustrative example of Cvetaeva's collection.

## I

Башенный бой  
Где-то в Кремле.  
Где на земле,  
Где –

Крепость моя,  
Кротость моя,  
Доблесть моя,  
Святость моя!

Башенный бой.  
Брошенный бой.  
Где на земле –  
Мой  
Дом,  
Мой – сон,  
Мой – смех,  
Мой – свет,  
Узких подошв – след.

Точно рукой  
Сброшенный в ночь –  
Бой.  
– Брошенный мой!

Karlinsky has described many of the features of Cvetaeva's poetic signature: her simple and direct vocabulary and syntax, her verblessness, her violation of traditional poetic meters by frequent use of irregularly-spaced or additional stresses in a line (132ff.). This last point, the irregular or "logaedic" meter is also noted by Jurij Ivask: "Ритмы Цветаевой. Ее специальность – т.н. логаяэды: т.е. силлабо-тонические стихи отличные от пяти традиционных силлабо-тонических размеров (ямбов, хореев, анапестов, амфибрахов, дактилей)".<sup>23</sup> Belyj was also highly impressed by this one feature of her poetry,

Karlinsky also cites Cvetaeva's use of the dash, her enjambement, internal rhymes, and the repetition of the same word. G.S. Smith who has written frequently on the formal aspects of Cvetaeva's verse also points to the short line, often only four or five syllables, and states that "Cvetaeva prefers alternations that incorporate contrasting numbers of ictuses per line".<sup>25</sup>

Cvetaeva's first poem is a stark vision in four stanzas: three are four lines in length and the third stanza is nine lines long. Belyj would point to the simplicity, the poverty at first glance of poetic devices and yet the verse reverberates like the bong from the Kremlin bell tower. The first stanza beats with the alliterative "b", the sound of the bong, and three choriambes are capped by a single stressed, thrice repeated "gde". In the second stanza the "kr" sound of the "Kreml'" reappears in the "krepost'" and "krotost'". Again choriambes dominate and rhyme is achieved by the repetition of the modifier "moja" four times in a row. In the third stanza the towers's bong (boj) is tossed away in a two line alliterative sweep of "b": "Bašennyj boj. / Brošennyj boj". The three choriambes are topped by eight successive stresses until the relief of the final line, a choriamb plus an additional stress '—': "Узких подошв – след". The fourth and final stanza rhymes "rukoj", "boj" and "moj", recalling the "moj" repeated three times in the previous stanza. While the word "razluka" is never mentioned in the poem, it is phonetically reproduced in the images of the earth and the hands. The "z" and "l" of earth "zemlja" are twice repeated in the poem and are also embedded in "razluka". Phonetically the "k" and "r" sounds of the "Kreml'" are reversed in "ruka", the hand which is an attempt to bridge the separation *razluka*. The hands will become a unifying feature in several of the remaining poems.<sup>26</sup> Sound supplements sense in a poem organized around the sound of the Kremlin bell which as it reverberates reminds the poet of her own beloved fortress. Like the bong cast off from the tower, she asks where is home and peace and the trace of him. Like a hand outstretched into the night, the bong is cast away, to Sergej Éfron to whom the poems are dedicated.

These same hands appear in the second poem now upraised and thrust into midnight's bong: "В пустое черное окно / Пустые руки / Бросаю в полуночный бой". The poet contemplates suicide, throwing herself from the tower; but somewhere her warrior spreads his wings. Cvetaeva's rhymes in the second poem extend the theme of hands "rukoj" and her own "moj" with head "golovoj" and home "domoj" as well as square "ploščadnoj" and young "molodoj".<sup>27</sup> The twelve lines alternate between four and two feet with aBaBcccc cDcD rhyme. One could argue that the alternating four and two feet iambic lines disguise the more traditional iambic hexameter. By splitting the longer lines into segments Cvetaeva increases the number of end rhymes.





The amphibracs of the first stanza give way to added stresses and omitted syllables in the second stanza, where the rhymes and the alliteration of "s" and "z", presumably preparing the way for the reappearance of Zeus, are instead supplanted by the ever increasing assonance of stressed "o" (*bolee, vozduch, zvězdy, gnězda, zorjach, lëgkuju, nogu, vperëd, groznych, rozovykh*) which culminate in the delightful surprise "Boga!" In the face of separation from her loved one, the poet is brash and defiant. The heavenly powers which have destined that the two lovers not be united is not a defeat for her, but a challenge, a summons to which she rises. In defiance of the will of God, Cvetaeva as poet dares to go beyond life itself to reach out to Sergej.

Belyj, in his analysis, does not refer to this theme of defiance, but he could not have overlooked, especially given his own mystical leanings, the presence of the gods and the implied challenge to the transitory nature of time and space. The meter of final poem, with its powerful statement, is not irregular, but amphibrachic dimeter with only a few variations. The short lines permit greater end rhyme and a corresponding enhancement of their poetic effect. There are also the rhymes-imperfect and yet striking: "vozduch" "zvězdy" and "gnězda" which violate the principle that all syllables following the ictus be identical. It was to this often striking, bold and yet in many places quite traditional, poetry that Belyj issued both a critical analysis and a poetic response.

The essence of Cvetaeva's poems for Belyj was found in the melody, in the song. His letter of May 16, the same evening he read the book after meeting Cvetaeva, is filled with references to "melody".

Allow me to express my deep enthusiasm before the utterly winged melody of your book *Separation*.

I read all evening – almost aloud and almost singing. It has been a long time since I had such aesthetic gratification.

And with respect to the melodiousness of the poetry, so necessary after the sloppiness of the Muscovites and the deadness of the Acmeists, your book is *first* (that's beyond doubt).

I write and I ask myself: Am I not overestimating my own impression? Didn't I hear the Melody in a dream? (CS., 126)

Belyj's question about "overestimating" contains a hint of caution which as a critic he would soon brush aside. The recognition of the music in Cvetaeva's poetry was strikingly close to a note in Cvetaeva's notebook: "Книга должна быть исполнена читателем, как соната. Знаки – ноты. В воле читателя осуществить или исказить".<sup>28</sup> This initial impression would grow stronger, the word giving added credibility to the thought, when Belyj published his review just days later on May 21 entitled "Poëtessa-pevica".

Belyj indicates his own confusion over the cause of the overwhelming effect of the work, based as it would appear at first glance on "weak" images and "petty" lines easily achieved. "В чем же сила?" He answers with a reference as applicable to Cvetaeva's poems as to his own situation: in the "passion of separation". This "poryv" is accomplished, claims Belyj, in the opening choriambic lines "и как в 5-ой симфонии у Бетховена хорямбическими ударами бьется сердце". For Belyj, the lines defy a reading; they simply must be sung.

Cvetaeva by her own admission did not and could not understand most of Belyj's own explanations of her poetry. His imposition or assignment of the choriamb to Cvetaeva's opening lines is somewhat arbitrary; one could speak of a combination of trochees and iambs in the same line. The decisive factor for Belyj in May of 1922 was the repetition of an earlier and often repeated theme that rhythm in poetry was created not by slavish devotion to poetic meter, but by a deviation (*otstuplenie*) from that meter. As K. Taranovskij has illustrated, Belyj's own poetry was substantially based on experimentation which embodied in practice his own theories of metrics. One need only recall Belyj's article in *Simvolizm* (1910) "Opyt charakteristiki četyrechstopnogo jamba", in which he had ranked poets qualitatively on the basis of the quantity of deviations (or as Nabokov later called them, "scuds").<sup>29</sup> The search for music in poetry, or rather the elevation of poetry to the greater perfection of musical form had, of course, been a constant element in Belyj's artistic credo from its inception, for example in his article "Формы искусства" and his early *Symphonies*. He was also busy with the preparation of *Glossolalija. Poëma o zvuke*.<sup>30</sup> The music and the melody which Belyj claimed to have found in *Razluka* were as much a creation of his own idiosyncratic poetic-aesthetic response as they were elements clearly identifiable in the text.<sup>31</sup>

Belyj's highly impressionistic response hails Cvetaeva as one who has returned poetry to its rightful place: "слава Богу, поэзия наша от ритма и образа явно восходит к мелодии, уже утраченной со времен трубадуров". How exactly this melody is created is elucidated by Belyj in several excerpts from *Razluka*, where he notes "Мелодический лейтмотив слышим в целом всех строф". He goes on to illustrate:

И три нудных спондея, –  
 Мой – сон,  
 Мой – смех,  
 Мой – дом, –

подготовлены тремя хорямбическими ' – строфами, в которых последняя строчка усилена в ионик – – ' что создает великолепный трамплин: для полета спондеев; и без чего они бы – жалко плюхнулись.<sup>32</sup>

Belyj identifies and likewise admires the "amfibrachii", "bakchii", "paremičeskij stich" and "glikonova stročka" (some of which are taken from "Na krasnom kone"). Variation in meter in Belyj's own aesthetic system is a positive element and it forms the basis of his critical appraisal and evaluation of the text: "Мелодия Марины Цветаевой явлена целым многообразия ритмов". These "rhythms" are highlighted in the poem "M.I. Cvetaevoj" as "nepobedimiye ritmy" and Belyj's memoirs, (*Между двух революций*, 1934, 384) recall one final time her "roskošnye ritmy". Almost as an afterthought Belyj mentions one image "Vplot' do nogi uprugoj vzletaet pennyj klok" and Cvetaeva's progressive alliterative transitions from "s" and "r" to "l", and "v" to "m" in the *zvukoslovie* "str-stlb-srbr-rlm" found in

Стремит столбовая  
В серебряных сбруях.  
Я рук не ломаю.<sup>33</sup>

For Belyj the poetess and her poems ultimately merged into the image of a sound. In his letter of June 24 he wrote:

Вы остались во мне, как звук чего-то тихого, милого: ... В эти последние особенно тяжелые, страдные дни Вы опять *прозвучали* мне: ласковой, ласковой, удивительной нотой: ... [emphasis added, TRB] (Saakjanc, 1988, 380)

Cvetaeva's own footnote to the musical connection comes in her comment that when Belyj read his own poetry: "He runs over the pages as if over piano keys" (CS, 139).

Against this backdrop of aesthetic perception and preference, Belyj, the perpetual experimenter, summarizes in his preface to *Posle razluki*, "Budem iskat' melodii", five points in his own search for melody. Admitting that his own work is a search for form – and that "melodism" grows out of the ordering of image and sound, meter and rhythm, Belyj outlines his own poetic program for the work.

- 1) Лирическое стихотворение – песня.
- 2) Поэт носит в себе мелодия: он – композитор.
- 3) В чистой лирике м е л о д и я важнее образа.
- 4) Неумеренное употребление посредственных элементов стиха (образа, и звуковой гармонии) насчет м е л о д и и самые богатства этих элементов превращает в верное средство – убить стихи.
- 5) Довольно метафорической перенасыщенности: поменьше имажинизма; побольше песни, побольше простых слов, поменьше звуковых трещаний (меньше труб) – гениальные композиторы гениальны не инструментами, а м е л о д и я м и : оркестровка



Бетховена проще оркестровки Штрауса.

Firm in his convictions (at least temporarily), Belyj exclaims, "Впереди русский стих ожидает богатство неисчерпаемых мелодийных миров. И да здравствует – 'мелодизм!'".

The title of Belyj's work, *Posle razluki*, contains both an echo of Cvetaeva's *Razluka* and an ironic expression of finality. Belyj had mentioned the explicit connection to Cvetaeva:

After your *Separation* I am writing poems again. I think I am not a poet. I can go for years without writing poems. That means I am not a poet. But now, after your *Separation* – it has flooded me. I can't stop. I am writing you – furthering you. It will be a whole book: *After the Separation*, after the separation from her and after your *Separation*. (CS, 138–139)

Cvetaeva and her work would become the foundation, the home port for Belyj as he floundered in a sea of complex, conflicting stresses. In addition to the stress provoked by Asja's arrival in Berlin in March and departure in April, Belyj had been told by his doctor to slow down or risk serious health problems. When he moved to Zossen in May, Belyj intended to work on the third part of the *Vospominanija o Bloke* and a revision of the poems in *Zoloto v lazuri*. The third section of the *Vospominanija* covered the most painful period of time for Belyj, concerned with the strange intrigues of Ljubov' Dmitrievna Blok. (Belyj would refer to her in the *Vospominanija* as SC, but the disguise was rather transparent). Amid this intellectual and spiritual torment and turmoil, Cvetaeva proved to be both an attraction and a distraction for Belyj. Even if this represented wishful thinking and fantasizing on his part, her poems and his perception of them served as the organizing principle for his own earlier efforts, current revisions and new creations. *Posle razluki* would emerge as Belyj's last original poetry.

*Posle razluki*. *Berlinskij pesennik* was published by Épochá and printed in Berlin by M. Mattisson in September of 1922. The 123 page volume contains fifteen poems varying in length from the thirteen lines of "M.I. Cvetaevoj" to the twenty parts and over three hundred lines of "Malen'kij balagan na malen'koj planete 'Zemlja'". The poems represent three interconnected, but clearly distinguishable moments of poetic inspiration. Three poems were written prior to May 1922. Thematically they are all connected with Asja Turgeneva-Bugaeva: "Bessonica" and "Bol'nica" are both dated in the text "The Hospital 1921". "Ty – ten' tenej" is dated Berlin 1922 and the 1923 edition of Belyj's poems adds the notation "February 1922". All three of these poems appeared in print prior to Belyj's major efforts on the collection inspired in part by Cvetaeva.<sup>34</sup> Another three poems represent revisions and thematic reworkings of poems published earlier in the collection *Zoloto v lazuri* (M., 1904). "O poljarnom pokoe" is followed by the

notation "Moscow-Zossen" and is based on the poem "Žizn". "Kladbišče" 1901–1922 Moscow-Zossen is based on "Prizyv". "Net" 1901–1922 Moscow-Zossen is based on "Na zakate".<sup>35</sup>

The nine remaining poems were written in May or June 1922 in Zossen: "Vesennjaja melodija" – June 1922; "Večer"; "Poetsja pod gitaru" noted in the 1923 collection as May 1922; "Opjat' gitara"; "Prorok" – May 1922; "Malen'kij balagan na malen'koj planete "Zemlja" no date but later identified as June 1922; "V gorax" dated in *Épopeja*, II, as May 1922; "Ja" no date; and finally "M.I. Cvetaevoj" – Zossen.<sup>36</sup>

The first poem, "Vesennjaja melodija", bears the subtitle of the mandolin. It is one of five poems associated directly with a musical instrument: two mention a guitar, one a cello, one a balalaika and there is the additional implied drum (Boom! Boom!). Written in June 1922 it is separated into six parts.

## 1

Слышу утрами

Зовы

Я...

Вижу – огни... –

– Дни –

Бирюзовые

Полные смысла...

Кругом не ям [меня] –

Березовые

Пни;

И –

– Перламутровые пни;

И –

– Перламутрами

Униженные,

Розовые –

– Крылья коромысла.

Most striking is the curious arrangement of the poem on the page, in which the traditional hallmark of Russian verse, the line, has been sacrificed, broken up and scattered into multiple pieces. When compared with Cvetaeva's first poem, Part I reveals several areas of similarity: the brief lines, several of which are inset from the margin, the frequent use of dashes, and enjambment. There is also the distinct departure from traditional meters. Cvetaeva's poem opens with a series of choriamb. Belyj attempts to duplicate her effect in even more complicated rhythms. His first lines, "Слышу утрами / Зовы / Я", can be read as a choriamb followed

by a trochee and then a single stress. If, however, the three lines are combined as one it can be scanned as a choriamb followed by two iambs: ' \_ - ' \_ - ' \_ - '.

Other choriambic lines appear in the lines "Вижу – огни" and "Полные смысла". In the forward to *Zovy vremeni* Belyj described the violence he chose to impose on his poetry: "Я силюсь разбить канон какой-то строки, такой-то строфы, заменяя его каноном живого, звучного слова в сплетении его с целым" (94). And in somewhat simpler terms Belyj returns to the thought expressed in the beginning of *Posle razluki* and notes that the poet is a composer in his arrangement of words: "в расстановке слов – композитор ритма; он сочиняет мелодию; вернее ищет внешним ухом отразить свой внутренний слух" (98).

While Belyj claims to be inventive and innovative his arrangement of lines disguises visually, but not necessarily audibly, a fairly traditional iambic rhythm with an added stress on the initial syllable in a line. As we have seen this technique of separating the traditional line into two or more segments is a distinguishing characteristic of Cvetaeva's *Razluka*. With his segmentation of the poetic line, much in the manner of Cvetaeva, Belyj achieves a multiplication of end rhymes, a highlighting of what would normally be internal rhymes. Thus "odni", "dni", "i", "pni", and "i" all stand out and spotlight the major stressed of Part I. Of twenty-four accented vowels, twelve are either "i" or "y". Is this repetition of the high pitched "i" an attempt to capture the sound of the mandoline? The additional words in final position such as "utrami" and "zovy" are amplified and then echoed in "perlamutrami" and "birjuzovye". This opening section is both an audio and visual image: the sounds of the calls, the sights of the sapphire days, fires burning, mother-of-pearl birch stumps and the rosy wings of a yoke.

In Part II a cloud hangs low on the horizon, its edges illuminated by fire and summers, and it gives rise to a vision of nature's holidays of lost meaning, like the once meaningful yokes gleaming in the sun. Twenty eight lines contain a total of thirty two words; the result is a dramatic increase in end rhymes, which in traditional lines might remain hidden.

Part III has the narrative voice now heeding with a sensitive ear the disgusting flies, and silver meters from a window cover him like a gleaming emerald flock of flies and a spider web splashing to the wind. Again rhymes abound as twenty-nine words are moved into twenty-one lines. The opening lines ("Внимаю: – / – Чутким / Ухом / Жутким / Мухам – / Я") can be read as an amphibrach followed by a series of trochees and the striking series of stressed "u" sounds. But the familiar iambic meter sounds in one's head even if it is concealed by the typesetting as well as pagination. By this point one notices that the typography separates each section of the poem onto at least two pages with the resulting abundance of blank space on each page. (A cynic might suggest that this was done in an attempt to achieve the critical mass necessary for the book slightly longer than 100 pages, but which could have easily been printed in twenty-five or less).

In Part IV the song makes its first appearance: like silvery breezes, like meters, like visions of lights, it penetrates the firmament and the land, the sight of the soul, and the secret of inspiration penetrates the soul. "– Где-то / Дышпа / В тиши, – / – Обвизгивает серебряными ветрами, / Как метрами / Мне – / – Ухо / Дух / И / Душу– / – Пение..."

In Part V rhymes abound again: "Sveta" and "Otveta", "Vzvizgi" and "Vbryzgi", "Slov" and "Strof", but even more startling is the assonance of the stressed "o": of twenty-eight stressed vowels fourteen are "o/ë". The resulting associations of "vozduch" with "otdych" and with "slov" and "strof", sprinkle the heart with the "rozovuju rozu" and "rosami". Belyj enhances his instrumentation with an abundance of "s" and "z" sounds which occur twenty five times in thirty words. These same sounds echo the key elements in Cvetaeva's last poem.

In the final section, Part VI, the primary stressed vowel is "e" (sixteen of twenty eight are "e"). The rhymed groupings provide curious associations between of "Verno-Verno serdce" and the concepts of "licemeriem" (hypocrisy) and "neveriem" (disbelief) with the "ravnovesie" (equilibrium) and "bezvesie" (weightlessness) of the "podnebesie" (sky). The sense of soaring, floating weightless like a tuft above the clouds over the leaves, is anything but a cry of despair. In opening his collection with one of the later poems, i.e. composed in June 1922, Belyj re-affirms the salutary and salvational aspect of poetic vision (and hearing) and the creative act. The poet hears and sees and the resulting multimedia song expresses itself in words and stanzas which free the poet from the restraints of gravity. The upbeat "Vesennjaja melodija" is a rousing overture to the concert which follows.

In contrast to the dawn's early light and sounds of life, the second poem, "Večer", is filled with "edges of golden-brown clouds" which hang over the poet with a "poison". The sky is repaced by the swamp, alive with its own creatures, the cricket and the lynx. The mood created by the blackness and the thunder is threatening – the "zloj" (evil) and "lukavyj" (wicked), a gleaming pupil out of the darkness. The poems is divided into five six-line stanzas, but can be read as five quatrains of anapestic trimeter, or as a series of anapestic hexameter couplets. What Belyj gains by the artificial enjambements is once again a greater concentration and resulting doubling or tripling of end rhymes. For example in the second stanza:

И вгонят беспризорные выси	А
Перелетным	В
Болотным глазком;	С
И – зарыскают быстрые рыси	А
Над болотным, –	В
Над черным – леском	С

In terms of sound orchestration, "o" and "y" predominate in the above stanza, where of twelve stressed vowels only one is not an "o" or "y". (*Vzgonjat*). "Večer" continues the lyrical creation of a poetic mood and once more the poet sensitive to sight and sound recreates a video production. There is also the curious synaesthesia of the poet who "hears" the "želtje chochoty rysi".

"O poljarnom pokoe" introduces the second stringed instrument – the cello. The long, sonorous draws of the bow are reproduced in Part I of the poem with fourteen "a/ja" combinations out of twenty-one stressed vowels. The slow pace of the cello is captured in the amphibrach in contrast to the quicker iamb of the mandolin in "Vesennjaja melodija". The visual image is of clusters of ice blocks and amber lances of the sunset which blind us as the schooner casts off into the steel of the waves. In Part II seafers appear highlighted against the ruby red sail and fortified by their "song". In Part III the song is carried and tossed about by the waters. The lyrical vision is interrupted in Part IV for an observation of the constancy of the environment: "Ничто не изменится!... / Только – / – Мятажится / Море, / Да тепится / Кит – ". The peace and well-being of the schooner are displaced in Part V when winter descends in a cloud of white ash and the polar darkness tightens its grip in a fiery darkness of welded clumps of ice. In reworking the themes of *Zoloto v lazuri*, Belyj returned to his poem "Žizn". (1901)

1901

Бесстрашно отчалил среди хлопьев тумана  
от берега с песней помор.

1922

И –  
– Окрепшено  
Песней –  
– Под зорькой –  
– Отчалили –  
– В хлопья  
Тумана –  
– Поморы

The distinctive staircase arrangement of the new version is not only an extension of Cvetaeva's brief lines. Rather, it continues a tradition already found in Belyj's prose. Here the separation of lines in a revision of an earlier poem does not result in an increase in end rhyme. The visual effect is intended to produce a new "rhythm" in spite of the regular pattern of amphibrachs. Ultimately, these "step-ladder" (*lesenki*) structures of Belyj would profoundly affect the poetry of Majakovskij and other Soviet poets.<sup>37</sup>

"Kladbišče" is a reworking of the poem "Prizyv" written in 1901 and dedicated to Mixail Sergeevič Solov'ev. An examination of the poem and its new form illustrates much of what is "innovative" in *Posle razluki*. "Prizyv" has four quatrains of iambic tetrameter with an a-B-a-B rhyme scheme of alternating masculine

and feminine rhymes. "Kladbišče" has forty six lines divided into fourteen stanzas ranging from two to six lines in length. By tripling the number of lines, Belyj is able to increase the rhymes from sixteen in the first poem to forty-six rhymed words in final position. Thematically Belyj retains the memories and images of the previous poem inspired by the grave of Solov'ev in Novodevičij Monastery. The sound of the wind, the shadows of crosses on the white snow, the "good news", the lantern (now crimson over the grave), the lonely oak standing watch. But the tension has been changed, now charged with poetic sound effects. Compare the two verses:

1901

Там... далеко... среди равнин  
старинный дуб в тяжелой муке  
стоит затерян и один,  
как часовой, подъявший руки.

1922

Тяжелый дуб, как часовой  
Печально внемлет  
Звукам муки; –  
Косматый снегами, – в  
суровый вой  
Подъемлет  
Руки...

The new version contains additional elements of sounds – the sounds of torment and the severe howl. The meter remains the same, but the new lines offer an extra rhyme of "vнемлет – pod'emлет". There is one additional "u" sound in the second poem which enhances the effect of the "sounds of torment" (*zvukam muki*). The new version eliminates all stressed "i" sounds (*sredi, ravnin, starinnyj, stoit, odin*) in the stanza. Belyj's ear is attuned to a different drummer.

Several of Belyj's contemporaries, including Cvetaeva and Chodasevič, note that Belyj's fiddling with his poems was undesirable and detrimental to his poetic gift. One could argue which poem is more artistically complete and pleasing. There can be no doubt, however, of the quantitative poetical elements of language which call attention to themselves, while preserving the pristine simplicity of the word. Another unanswered question concerns the inclusion of this poem at this particular place. Belyj had originally intended to revise his poems from *Zoloto v lazuri*; his memories of Blok also focused his attention on important events and personages of the first decade of the century. To these must be added the shocking assassination in Berlin of V.D. Nabokov, father of the writer, who was a well-respected political and moral force in the Russian emigration. Nabokov was shot on March 28, 1922 and was buried in the Russian cemetery in Berlin after a funeral service which Belyj attended. Belyj also divided his life into seven year sequences, 1901–1908 / 1909–1916 / 1917–1923, and twenty one years separate the first version from the second one.

What remains after the speculation and what constitutes the new element in the poem is the sound image of the closing stanza in which into the silence there resounds the voice of a friend, now forgotten in the snow! "И только: – / В тишину / Звучит, / Забытый / В снеге, – / – Голос друга..."

The poem "Poëtsja pod gitaru" is a gloomy admission of the poet's own mortality, a recognition of the futility and folly of existence. Not only the title, but the arrangement on the page, mostly bleak single words dangling from the left margin and the dashes, recalls Belyj's own perception of Cvetaeva's poems. The rhythms are also uneven; this poem is one of the more complex to classify or to define an underlying metrical pattern. One thought is that the lines as they alternate between one and more stresses are meant to resemble the pluck and the brush of the guitarist's rhythm.<sup>38</sup> As with the previous poems, rhyme abounds and is used to associate words and meanings by sounds – "nem–vsem", "suždeno–vse ravno", the "izumrudnaja" (emerald) tale with the "trudnaja" (difficult) life: and "nakonec" (finally) with "odin konec" (the inevitable end) which hangs over our "sud'boju" (fate) and over the poet "soboju" (himself). The poet has come the full cycle of life in his first five poems: from the dawning of spring and poetic flights of fancy to evening darkness, the challenge of the seafarers' song engulfed in winter's clutches, to the cemetery and the realization that death will come for him, too!

At the bottom of this abyss, Belyj engages in his next poem for the first time the theme of Asja: "Opjat' gitara". Here again the poetic meter and line have been sacrificed to achieve additional rhymes. There is also a heavy sound orchestration and concentration of stressed "a" and "u". In the lovely raspberry-orange sunset of today, memories of golden waters, the crunch of snow, of the years "there" (tam) in Switzerland, call forth silver sorrows and clash with the words: "Мертвых слов не говори, / Не тверди' – / 'Дорогая!..." To which the response is a simple and final: "–Тебе одна дорога, а мне – / 'Другая!" So simple, so brief, so unsatisfactory and incomplete for Belyj. While he had been waiting since 1916 for this meeting, and its outcome should have never been in doubt, given Asja's cavalier approach to his entreaties, her presence in Berlin had given him hope for a restoration of the old order. Her failure to return to him was the greatest single cause of Belyj's anguish and his deteriorating health and erratic behaviour, both of which would become the cause of some concern among his friends over the next few months. Thematically Belyj moves from his pre-occupation with the lyrical experience itself to the inner recesses of his own pain, spite and spleen.<sup>39</sup>

In a peculiar combination of time and place, the rejection by Asja is now combined with a memory and poem of another love lost. The poem "Net" is a revision of the 1901 poem, "Na zakate", which have five quatrains of anapestic tetrameter with alternating masculine and feminine rhyme. "Net" contains nine

stanzas, the first eight are quatrains with lines of variable length and the final stanza has six lines. While the meter is also primarily anapestic, there are several examples of an additional initial stress. The stanzas have alternating rhymes throughout with the exception of the fourth stanza. Both poems speak of a rejection highlighted by brilliantly-colored backgrounds: pale red sunset, the azure distance, and the poet's realization that he and she are merely specters "prizraki" who will now be separated by time and space. The new element in "Net" introduced in the final stanza is the "penie" (song) and "videnie" (vision).

В ЭТОМ ПЕНИИ ГДЕ-ТО – В КИПЕНИИ  
 В ЭТОМ ПЕНИИ СВЕТА – Видение –  
 Мне:  
 Что – с Тобой!

This was the only solution remaining for Belyj, an optimistic faith that in the future, in another transearthy existence in which the ties that bound his soul to Asja would be restored to their former state. It is a vision of hope – a victory over the confines of earthly space and time! Again I wish to emphasize the essentially optimistic vision of the poet that has been largely overlooked by critics including Močul'skij, who sees *Posle razluki* merely as "krik boli i oščajanija" (246).

The midpoint of the collection is the poem, "Prorok" with its inevitable comparison to Pushkin's poem of the same name. The poem is very traditional, written in Zossen in May 1922 in iambic tetrameter with alternating feminine and masculine rhymes in nine quatrains. It is almost as if Belyj pauses for a moment with his formal experiments. The poem seems unconnected with the Asja theme unless one take into account the plural first person pronoun and personal modifiers. Repeatedly there are references to "our" (naš) and the question "na nas tekučij". Beyond the lyrical statement of the poet overwhelmed by the shining silvery moon, there is reason here to believe that the poem re-asserts the important spiritual-mystical bond which Belyj shared with Asja. From this point, Belyj retraces the loneliness, the despair and the anguish of not having Asja his companion at his side. The next two poems "Bessonica" and "Bol'nica" were written in January 1921 when Belyj was in a Moscow hospital. The typographical arrangement of "Bessonica" is characterized by the now familiar disregard for the poetic line; instead one, two or three words are frequently suspended at the left margin. There is also no separation into stanzas of the forty lines. The effect is the accumulation of end rhymes. Indeed, when lines contain more than three feet, splitting the line at the caesura does not provide a rhyme. Other versions of the poem combine these dangling words into regular quatrains of iambic hexameter, and the poem is iambic if one ignores the typography. The significance is that in *Posle razluki*, Belyj goes far beyond previous (and future) attempts to impose his own order on the poetic line. The vision of "Bessonica" is one of days filled with



doubts and nights of torment: "Мои, / Сомнением / Испорченные / Дни, / Мои / Томлением / Испорченные / Ночи..." The shadows and the silent Arab hallucinated into existence in the corner are echoes of earlier fears in the nursery of *Kotik Letaev* and *Kreščenyj kitaec*. Thematically *Posle razluki* is a continuation of earlier themes, while formally it is a new departure.

"Bol'nica" which was published in *Épopeja* under the title "Ase" was written from the same hospital room, but the vision now is of Asja, already prefiguring the predestined parting. "Мне видишься опять – / Язвительная, – ты / Но – не язвительна, а холодна: забыла". And in his dream amid the sickness, death and hunger he asks for his eyes to be closed by the disappearance of everything that had been into the other world of non-being. Belyj was forever at the edge of separate existences of the phenomenal and the other noumenal world. The poem is an example of iambic hexameter, but end rhymes are less prevalent, an aspect of the poem evident in the lengthier lines and the sparsity of one-word lines. The typography of the poem varies little from the version printed in March 1922. Belyj was already experimenting with the length of the poetic line before his "encounter" with Cvetaeva; what is missing in Belyj's poems before *Razluka* is the abundance of end rhyme.

The next poem, "Ты – тен' тenej" was composed in February of 1922, before the final break with Asja and has traditionally been seen as an address to Asja (It was first published in *Épopeja* I, 1922 with the title "Ase"). The word "ten'" (shadow) has special significance. After his return to Soviet Russia in 1923, Belyj published in 1924 a short book of his Berlin memoirs called *Oдна из obitelej carstva tenej*. The "kingdom of shadows" was the emigration. The poem is stylistically intriguing in the placement of the lines. The original iambic pentameter quatrain of the *Épopeja* version has been arranged into stanzas alternating between four lines and two lines with each stanza containing two lines of iambic pentameter.

Ты – тень теней... Тебя – не назову,	Ты – тень теней...
Твое лицо – холодное и злое.	Тебя не назову.
Плыву туда – за дымку дней – зову	Твое лицо –
За дымкой дней, – нет, не Тебя: бывое, –	Холодное и злое...

While the new typography highlights such statements as "You are a shadow of shadows", and "My soul – you are the light", it does not seem based on any need to increase the amount of end rhymes. It does, however, disturb at least graphically the traditional iambic pentameter line of the first version. Meter and "rhythm" exchange places. This example confirms that poems written prior to May and June, i.e. before the encounter with Cvetaeva, have far fewer rhymes even when the typography imposes shortened lines and new enjambments. What the "lost poet" reaches out to find and embrace is that soul of light, hidden beyond

the pale of years and on the invisible boundary of space and time. In February 1922 it was still possible for Belyj to associate re-unification with Asja as the necessary condition for his own re-integration of body and spirit. The poem is an attempt to restore through memory a brilliant gleaming past; it is not the harsh indictment of "Asja" which had come from the hospital bed.

The next poem is the longest of the collection and is Belyj's ultimate of shriek of pain directed at Asja. "Malen'kij balagan na malen'koj planete 'Zemlja'" recalls Blok's "Balagančik", in which with remarkable foresight he caricatured the painful love triangle of himself, Belyj and Ljubov' Dmitrievna. Belyj's poem also bears the subtitle, "To be screamed out of a Berlin window without pause". The poem begins with a drum beat "boom-boom" and an admission of unrelieved sorrow:

Сердце – исплакалось; плакать –  
Нет  
Мочи!...

The twenty sections of the poem are lean, crisp statements strung out over any number of lines, rich in rhyme, rhythm and sound orchestration all used to create images and a prevailing mood.

Из фиолетовых –  
Там –  
Расстояний –

Молний малиновых нам  
Миготня...

Смотрим браслетами  
Ясных  
Сияний

Бор  
Краснощелый -- на умерки  
Дня.

The meter is dactylic and if one overlooks the lines and considers each stanza a line unto itself the result is a fairly regular sequence.

---/'---/'---/'-  
'---/'---/'---/'  
'---/'---/'---/'-  
'---/'---/'---/'



The reference to the "devil" has been identified as Rudolf Steiner in the writings of Chodasevič and Močul'skij. Belyj's feelings toward Steiner were mixed at this point in time and the rejection by Asja, his inability to meet face-to-face with Steiner undoubtedly soured the relationship. It would be incorrect, however, as does Močul'skij to see in this temporary estrangement a long term rejection of Steiner and his teachings. Part XIII is a respite – from the cursing and the swearing – to the wish for escape "to swim through the centuries" so that the Lethe grant forgetfulness. The Lethe reference, at once a bind with Cvetaeva's own image, also embodies the concept of a new life, a thought dear to Belyj, and the promise of escape from the torments.

Part XIV reinvoles the devil who separated us. Stanza XV and XVI are connected by an enjambment between the two: "Все ушло – / Далеко – / – Все – иное: / Не то – / О, легко мне / Легко – / – Все – иное: / Не то – / – Потому что – / leads to the admission "Исплакались – / – Очи / И плакать – / – Нет мочи –"

An alternation at once hopeful while still deeply disturbed occurs one more time in Stanza XVII: "Были ли / Мы, / Любили ли / Мы – / – Друг / Друга!" But the poet soars like a bat higher, higher, higher, where everything is simple, all is different: where eyes open into the native, barren nothingness: "В вызове / Твоем – / Ложь!... / Взбрызни же / В очи / Забвение..." Belyj would write to Cvetaeva: "Yesterday I put a cross on Asja". He had finally laid her to rest. In the poem his heart takes wings like a martin to soar away from earthly trials. "Boom-boom", the drum resounds again. It is finished – and it was. The pages of Asja had finally been closed. It now remained for the poet to transcend the experience and to continue in a life without her. Only a few months later when the poem was included in Belyj's *Stichotvorenija* there is added the notation: "Форточка хлопывается. Комната наполняется звуками веселого джimmy". Dance would soon replace the song.<sup>40</sup>

"V gorax" is a return to more traditional poetic lines – four quatrains with AbAb rhyme, but with a curious rhythm, closer to the logaedic, three stresses per line than any of the other poems. When the poem was printed in the 1923 edition, it too would be split into an additional number of lines, the primary purpose being to increase end rhyme:

1922

Взираю в серые туманы;  
Раздираю: рубище – я ...  
Оборвут, как прах, – ураганы:  
Разорвут – в горах меня.

1923

Взираю  
В серые туманы;  
Раздираю:  
Рубище – я.  
Оборвут,  
Как прах, –

Ураганы;  
Разорвут  
В горах  
Меня!

From the abyss the poet rises to the mountains, where he invokes the image of the ancient scald and his song. There at the altar stone he encounters the "bykrogij bog" who thrusts his horn into the breast of the poet's corpse.<sup>41</sup>

"Ja" to be sung to the accompaniment of a balalaika returns to the theme of music and the ultimate assertion the self. It is in some respects the last page of *Posle razluki*. The irony, of course, was that Cvetaeva's separation would soon end with the arrival of her husband, Sergej Ėfron, from Prague. For Belyj, the separation with Asja would end not with a reconciliation but with the complete break of their marriage and their relationship. Trochees skip along dashing from single words to brief lines in rapid succession. The fourteen sections are sometimes no more than a pair of words. Part 2 is simply:

Глухи—  
Духи!...

The search is for the spirits, the souls, for God. "Где — / Вы — / Духи? / 'Где — / Вы — / Души? / Где — / Ты — Бог!'" Instead the moon looms threatening over the "zloe pole". Time is an executioner and the threads of events are woven into a pattern of non-being. In this terrifying search for God in a world of evil, we are confronted with the claim: "— 'Бог — / Нет' — / —'Бог — / Нет!..." But the poet does not embrace the despair and hopelessness of existence without God. Instead there is a new road to Nazareth, the road of the individual, of the self. And then there arises a pillar of fire which bears the glad tidings: "Это — / Я / С / Вами!"

Belyj can only be understood in the context of the mystery of Christ's passion and resurrection, the way of the cross and the glorious rising from the dead. This mystery of hope, of life after death, was for him the answer to the unknown and unknowable in this life. Belyj's reunification with God at the end of the poem recalls the Christ of Blok's "Dvenadcat" and restates the theme of resurrection in Belyj's own "Christos voskrese", *Kreščenyj kitaec* and in passages *Glossolalija*. In the 1922 introduction to "Christos voskrese" for his *Stichotvorenija* (1923, 349) Belyj wrote: "приятие распятия пресуществляет тему смерти в тему воскресения; в этой теме каждое 'Я' или Ich становится I. Ch. — монограммой божественного 'Я'". Critics and scholars have overlooked this essential optimism which emerges from *Posle razluki*. Yes, it is the product of a wounded ego, of an injured, confused man. As poetry, as was all of his art, it was Belyj's own tortuous path of psychoanalysis and therapy through which the equilibrium could be restored. It is the recognition that poetry affects this

transcendence that is contained in the final poem, actually a thank-you note to Cvetaeva for her own poetry.

"M.I. Cvetaevoj" is the last poem in the collection and it replaces the dedication which Belyj had indicated would have been difficult if not impossible to write: "I am mentally dedicating it to you, and if I don't put it in an explicit dedication, it is only because the book is your, it comes from you, I can't give you what is yours, that would be immodest" (CS, 139).

Неисчисляемы  
Орбиты серебряного прискорбия,  
Где праздномыслия  
Повисли –  
Тучи...

Среди них  
Тихо пою стих  
В неосязаемые угодия  
Ваших образов:

Ваши молитвы  
Малиновые мелодии  
И –  
Непобедимые ритмы.

The poem is an ode to her songs which Belyj would make even more personal by the addition of two "I's" in the version printed in *Épopeja II* in August 1922. As we know, Cvetaeva claims to have been unaware of the poem until after Belyj's death, somewhat strange considering that it is placed on a facing page to Cvetaeva's own poem in *Épopeja II*. (see pp. 10–11) The poem has three stanzas. It is a work of affirmation expressed in three negatives. "Neiščisljaemy" are the "orbits of silver sorrow" which the poet experiences. And among them and clouds of idle thoughts he sings his own verse to the "neosjazaemye ugodija" of her images, her prayers, her crimson melodies and "Nepobedimye ritmy". (In the revised version, these "intangibles" would become "non-demonstrable" *nedoka-zuetnye* ones).

Belyj's own poem contains equally brilliant silvery images and his melodies and rhythm echo the irregularity of Cvetaeva's own *Razluka*. There is no classical meter, just a series of one to three stresses per line. The poet's message is conveyed by the frequent alliterations – the smooth "s/z" and "r" of *neiščisljaemy orbity, serebrjanogo priskorbija, prazdnomyслиja, povisli*. The third stanza accentuates the "m" and "l" in *molitvy, malinovye melodii* and the "nepobedimye ritmy" and the stressed "i" "molitva" "malinovye" and "nepobedimye ritmy". His own melody is in fact an anagram of *M a r i n a* and of *R a z l u k a*.

How did *Posle razluki* differ from Belyj's earlier poetry, how great was the influence of Cvetaeva? Three aspects of form stand out: typography, rhyme, rhythm. The brief poetic line, the column and step-ladder arrangement are all viewed as contributions of Belyj to Russian poetry dating back to his collection, *Zoloto v lazuri*. Working on a revision of those poems, Belyj was undoubtedly struck by similarities in *Razluka*. He would take his own work and Cvetaeva's poetry to go one step further in typographical experimentation. The main influence of Cvetaeva was in the multiplication of rhyme. More than ever before, and most notably in the poems composed in Zossen in May and June, Belyj concentrated the energy of each line in the end rhyme. Like Cvetaeva he frequently used repetition of a given word to achieve this rhyme. "Rhythm", the music of the poems, was centered around this rhyme. In spite of this experimentation, much was very traditional, such as the sound effect produced by alliteration and assonance. Typography often obscured the traditional meters which, while they escape the eye's first glance, emerge from reading or listening to the poems. Even so there is a new intonation, a "stop and go" effect which counteracts the monotony of regular rhythm. Both Cvetaeva and Belyj heeded an inner music of poetry. Belyj had always been fascinated by deviations from meter to create rhythm and had in his poetry experimented widely. In Cvetaeva he found a refreshingly new melody. It is also true that Belyj embraced her poetry because it echoed the very *melodism* he was hearing at the time, in his own revision of *Zoloto v lazuri* and in his *Glossolalija*. It may be prudent to speak of confluence or conjunction, rather than influence of the one upon the other. And the music of *Posle razluki* was only a temporary.

For a brief period Belyj would place greater emphasis on rhyme than ever before. He would take Cvetaeva's short line and use it to increase the number of his rhymes. His attention for at least a few days was to sound, and everything else could be sacrificed for its sake. In a few months Belyj would move from the composer and the singer to dancer. In his introduction to these same poems now called "Posle zvezdy" (1923, 471) he wrote "Меня влечет теперь к иным темам: музыка 'пути посвящения' сменилось для меня музыкой фокстрота, бостона и джимми; хороший джозбанд [sic] предпочитаю я колоколам Парсиваля; я хотел бы в будущем писать соответствующие фокстроту стихи".

Thematically there was little that bound Belyj and Cvetaeva, save the fact of "separation". Belyj borrowed the reference to the Lethe, but seemed resigned to the doings of the devil, while Cvetaeva boldly challenged the gods. She was defiant, he was submissive. His chief image is the sunset. Cvetaeva defies the night. He would take refuge; she would take to flight. She was free. But when she finally let go of his hand, he was once again the "captive spirit". Yet her preference, her poems, her song had inspired his own song, had freed his spirit

and exorcized his devil. *Razluka* for a brief moment restored Belyj to the poetic brilliance of his youth. *Posle razluki*, after the separation – he would never shine again.

#### Notes

- 1 M. Tsvetaeva, *A Captive Spirit. Selected Prose*, trans. J. Martin King, Ann Arbor, 1980, 154. "Plennyj duch" was originally published in *Sovremennye Zapiski*, 55, 1934, 198–255.
- 2 A. Saakjanc, "Vstreča poetov", *Voprosy literatury*, 4, 1982, 275.
- 3 A. Ėfron, "Stranicy bylogo", *Zvezda*, 6, 1975, 148–161, *Stranicy bylogo*, Paris, 1979.
- 4 Saakjanc, "Vstreča poetov", *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva*, M., 1988, 367–385. Saakjanc reprints Belyj's review of Cvetaeva's *Razluka* and prints a letter of Belyj to Cvetaeva dated June 24, 1922. The 1988 effort, which is an elaboration of her article by the same name of 1982, begins the analysis she had previously called for.
- 5 *Marina Cvetaeva. Her Life and Art*, Berkeley, 1966, 53–54. Karlinsky also cites an article by V. Chodasevič, "Knigi i Ljudi", *Vozroždenie*, May 31, 1934 (no page given) which asserted the influence of Cvetaeva.
- 6 *The Poetic World of Andrej Bely*, Amsterdam, 1977, 123. Note that "The Parting" does not convey precisely the Russian word *razluka*. Simon Karlinsky has translated it as "separation". In fact, the key issue in both collections of poetry was not the parting of loved ones, but extensive separations.
- 7 For an overview of Belyj's activities in Berlin see Th. R. Beyer, Jr., "Andrej Belyj – the Berlin Years 1921–1923", *Zeitschrift für Slavische Philologie*, L, 1990, 1–53.
- 8 Among his major projects of 1922 were the revision of the novel, *Peterburg*, the monumental *Vospominanija o Bloke* along with the publication of *Glossolaliija*, *Zapiski čudaka*, *Zvezda*, *Putevye zametki*, *Poèzija slova*, *O smysle žizni*, and of course, *Posle razluki*. K. Močul'skij, *Andrej Belyj*, Paris, 1955, 239, lists sixteen books published by Belyj from 1921 to 1923.
- 9 A. Belyj, *Počemu ja stal simbolistom*, Ann Arbor, 1982, 114. It was in a discussion with Frédéric Kozlik that I realized the true impact of this coincidental meeting. Kozlik's monumental work is a valuable resource for scholars of the Belyj – Steiner connection. 1981, *L'influence de l'anthroposophie sur l'oeuvre d'Andréi Biélyi*, Frankfurt. For Belyj, whose life it sometimes seemed centered around the teachings and person of Steiner, the doctor's cool but proper German "Wie geht es Ihnen?" was an enormous disappointment



which carried over until the two men met in Stuttgart for a private conversation in March of 1923.

- <sup>10</sup> Asja was also in no hurry to see her husband even though Belyj's departure was motivated not so much by a desire to leave as it was a need to see and speak with Asja. "Моя милая, милая, милая, милая деточка! Боже мой, до чего я соскучился по Тебе...", Belyj wrote in February of 1920. They had been bound together uniquely by mystical and spiritual experiences. "Соединила не радость: вопрос – тот единый, который стоит перед каждым: "Как жить?", A. Belyj, *Putevye zametki*, T. I, Berlin, 1922, 73. Belyj described how in 1912 the two had experienced a mystical togetherness which came to full fruition in the person of Rudolf Steiner, and thus the triangle (Belyj's favorite form) of Belyj – Asja – Steiner. After his return in 1916 Belyj kept alive the hope of a relationship with Asja. He referred to her with tenderness (albeit paternalistic – she was ten years his junior) and harbored the conviction that a face meeting and baring of their souls would restore the unity between the two. His own expectations were in sharp contrast to those of Asja. In her own mind the relationship had already ended before Belyj's departure in the summer of 1916. "Лишь в последние недели, прощаясь с прошлым, он вновь обрел спокойствие. Но вера в то, что самое значительное, что мы пережили, сохраниться неприкосновенным, была надломлена. Он это знал. Будущее показало, что и сохраняя ему верность, уберечь его он не сумел." (A. Turgeneva. "Andrej Belyj i Rudol'f Štejner", *Mosty*, 13–14, 1967–1968, 248). Belyj continued to send letters to her and regardless of her perception, he intended to join his wife and refers to her often. The best indication of Belyj's true desire to see Asja is in the November 1921 letter from Kowno. (*Vozdušnye puti*, 5, 1967, 296–309). After chiding her for the tone of her own letters, her lack of understanding of Soviet reality and his accusation that "Ты покинула меня в самое критическое время" (309), Belyj nonetheless affirms: "Тебя лично я глубоко люблю; но эта любовь – все эти года доставляла одно сплошное страдание; и от этой любви – ни привета, ни ответа." (307).
- <sup>11</sup> A. Belyj, *Rakkurs k 'Dnevniku'*, CGALI, 53, op. 1, ed. ch. 100, 111/1–2. Only recently has the *Rakkurs* been made available to scholars. I am grateful for the complete cooperation and extensive access to the archival holdings concerning Belyj's stay in Berlin at the Institut Russkoj Literatury AN SSSR (Puškinskij Dom), the Rukopisnyj otdel Gosudarstvennoj publičnoj biblioteki im. Saltykova-Ščedrina, the Rukopisnyj otdel Gosudarstvennoj biblioteki im. Lenina and the Central'nyj gosudarstvennyj arxiv literatury i iskusstva (CGALI).
- <sup>12</sup> CGALI, 1782, op. 1 No. 73 quoted in A. Lavrov, "Rukopisnyj archiv Andreja Belogo v Puškinskom Dome", *Ežegodnik Puškinskogo Doma na 1979 god*, L., 1981, 54.
- <sup>13</sup> A. Belyj, *Odna iz obitelej carstva tenej*, L., 1924, 63.

- <sup>14</sup> L. Flejšman, et alii., *Russkij Berlin 1921–1923*, Paris, 1983, 222.
- <sup>15</sup> E. Gollerbach, "Andrej Belyj, kak myslitel'", Literary Supplement #3 to *Nakanune*, May 14, 1922, 5–6. "Дело в том, что так я думал о Белом до личной встречи с ним. Считал его позером, краснобаем, кривлякой. Удивлялся его таланту и – негодовал на его легкомыслие. И только встретившись летом прошлого года с автором "Эпопеи", я понял до конца, как значительна его личность".
- <sup>16</sup> "Poëtessa-pevica" *Golos Rossii*, 971, May 21, 1922, 7–8. Reprinted in Saakjanc, 1988, 374–377. Cvetaeva mistakenly gives the title of the newspaper as *Dni*, which was first published in October of 1922.
- <sup>17</sup> See M. Cvetaeva, "Otrok", *Épopeja*, II, 1922, 7–10 and "Svetovoj liven", *Épopeja* III, 1922/1923, 10–33. In a curious coincidence Belyj's own poem, "Marine Cvetaevoj", appears on the facing page to her own "Vinogradny tščetno v sadax ržaveli", *Épopeja*, II.
- <sup>18</sup> G. Struve, "K biografii Andreja Belogo: A. Belyj i A.A. Turgeneva", *Annali dell'Instituto Universitario Orientale*, Sezione Slava, 13, Napoli, 1970, 65. Belyj still refers to Asja as his "wife". "I dedicate this book to the one who wrote it together with me, Anna Alekseevna Turgeneva-Bugaeva". Her conduct gave rise to rumors which Asja tried to dispel. "Dear Borja, from time to time rumors reach me, that I have married for second time. I don't know what you could think and say about my behavior for the outside world... For you I personally repeat that besides the fact that I have no desire to marry, I could unite my life only with a man, with whom I was connected by mutual interests and mutual aspirations. In any case, anyone who saw me together with K[usikov] could not have concluded that from my behavior". The letter was published by Nina Berberova in *Kursiv moj* (Munich, 1972), 188. It is difficult to establish the exact chronology, but for a brief period Asja was seen in the company of the poet Aleksandr Kusikov, who had arrived in Berlin in February 1922. Cvetaeva recalls that Belyj had seen Asja and Kusikov in a cafe in June 1922.
- <sup>19</sup> R. Gul', *Rossija v Germanii*, t. 1 of *Ja unes Rossiju*, New York, 1981, 58.
- <sup>20</sup> The original letters are now housed at Columbia University's Butler Library in New York. The letters were printed with some omissions in *Mosty*, V, 1960, 299–318 and VI, 1961, 319–341.
- <sup>21</sup> She incorrectly notes the date of the letter as November 4, 1923, but by that time Belyj was already in Moscow. Her own letter to Bachrach was written on October 4.
- <sup>22</sup> See Th. R. Beyer, Jr., "Belyj and Steiner: The Berlin Period 1921–1923." *Andrej Belyj Society Newsletter*, 6, 1987, 13–26 and "Andrej Bely's First and

- Last Encounters with Rudolf Steiner: Two Letters to Marie von-Sivers," *Journal for Anthroposophy*, XLVI, Winter 1987, 71–76.
- 23 "Cvetaeva–Majakovskij–Pasternak." *Novyj žurnal*, 95, June, 1969, 161.
- 24 Karlinsky (156–157) indicates this aspect of Cvetaeva's poetry as the key element adopted by Belyj for his own *Posle razluki*: "A prominent feature of Cvetaeva's versification beginning with *Versty I* is her predilection for additional and irregularly placed stressed syllables, resulting in combinations not always explicable in terms of traditional Russian metrics. It was this aspect of Cvetaeva's versification that Vladislav Chodasevič had in mind when he wrote of her impact on the versification of Andrej Belyj in terms of Belyj's use of the spondee and the molossus (a succession of three stressed syllables)."
- 25 "Compound Meters in the Poetry of Marina Cvetaeva," *Russian Literature*, VIII, 2 March 1980, 112. See also his "Logaedic Metres in the Lyric Poetry of Marina Tsvetaeva," *Slavonic and East European Review*, LIII, 132, 1975, 330–354.
- 26 Hands recur as an image of Marina. Gul' (58) remembered her hands, and Ariadna Ėfron (12) talks of her hands. Marina too was struck by the beauty of Asja Trugeneva's hands (CS, 107).
- 27 The second poem is dated May 1921. Poem 3 is dated June 1921, Poem 4–12 June 1921, Poem 6–15 June 1921, Poem 7–16 June 1921, Poem 8–17 June 1921. It is a curious footnote to the whole affair that this collection was written exactly one year prior to Belyj's *Posle razluki*, written in May and June of 1922.
- 28 Quoted by Saakjanc, 1988, 374.
- 29 K. Taranovskij, "Četyrexstopnyj jamb Andreja Belogo", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, X, 1966, 127–147. For a fuller discussion of this aspect of Belyj's career see Th.R.Beyer, Jr., *Andrej Belyj's Real'nyj Criticism*, Doctoral Dissertation, University of Kansas, 1974.
- 30 *Glossolaliija* was written in 1917. Belyj read excerpts from the work at an April 1922 meeting of the Berlin House of the Arts. Saakjanc (1988, 379) quotes Cvetaeva in a letter to Vachrach "Белый свою 'Глоссалалию' написал после моей 'Разлуки'..." Cvetaeva overestimates her own impact on the work which had been written in 1917 and was already being revised in April before her arrival.
- 31 A useful overview is provided in B. Christa, "Music as Model and Ideal in Andrej Belyj's Poetic Theory and Practice", *Russian Literature*, IV, 1976, 395–411. Curiously there is only a brief mention of the preface to *Posle razluki* and to the concept of "melodism".

- 32 In reprinting the review (Saakjanc, 1988) "nudnych" is replaced by "trudnych". The reproduction of Belyj's text also contains several errors in the representation of poetic meters. In the original article Belyj (or the typesetter) is not always reliable.
- 33 In the second line of the 1988 reprint "sbruja" (harness) is replaced by "struja" (stream) eliminating the mythological allusion.
- 34 "Bessonica" was published in *Zapiski mečtatelej*, V, 1922, 47. "Bol'nica" under the title "Ase" appeared in the journal edited by Belyj, *Epopeja*, I, 1922, 25, which was available in March 1922. "Ty – ten' tenej" appeared in the same issue on page 26.
- 35 "После разлуки написана в две недели... в 1922 году в Цоссене я пытаюсь продолжить правку [Золото в лазури], но вместо нее из передвижения строк и слов вырастает часть, стихов, напечатанная в *После разлуки*". A. Belyj, "Zovy vremen: Vmesto predislovija", *Novyj žurnal*, 102, 1971, 91–92.
- 36 Several of these poems would appear in Belyj's, *Stichotvorenija*, Berlin: Gržebn, 1923, in the section "Posle zvezdy". Belyj revised one final time the poems for his proposed *Zovy vremen* and *Zvezda pod urnoj*. For a more detailed diskussion of textual variants see J. Malmstad, ed. A. Belyj, *Sobranie stichotvorenij*, 3 Vols. 1982–1984, Malmstad's work is indispensable for the study of Belyj's poetry which underwent such extensive re-working and re-organization.
- 37 For an examination of Belyj's influence and a review of the literature on the subject see Vjačeslav Vs. Ivanov, "O vozdejstvii estetičeskogo éksperimenta Andreja Belogo, *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva*, M., 1988, 338–366.
- 38 Karen Handelsman of Middlebury first brought this fact to my attention. Belyj would most likely be pleased by the comparison.
- 39 When the poem was published in *Golos Rossii* #1067, September 24, 1922, 6, the three lines beginning "Don't speak dead words" were omitted.
- 40 In fact Belyj did take up dancing in the summer of 1922. Many have commented on his wild dance steps as symbolic of his mental degeneration. The dancing was intended to be physical exercise as prescribed by his physician. Belyj remembers that when he left Zossen in July 1922 for a vacation in Swinemünde: "Усиленно занимаюсь физ-культурой: ...начинаю ради физ-культуры учиться фокстроту, джимми, бостону, уан-степпу" (Rakkurs, 114/1).
- 41 Malmstad, III, 322 points to similarities between the first lines of the poem and a quatrain composed in 1901 for *Pepel*.

Валентина Жильцова

## **ЗНАКИ ПРЕПИНАНИЯ В ОРГАНИЗАЦИИ МОНТАЖНОЙ КОМПОЗИЦИИ ЛИРИКИ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ**

Стиху Марины Цветаевой присуща виртуозность, филигранная отточенность – каждого слова, каждого знака, выражающих глубинную суть вещей, которая дана чаще всего в процессе постижения автором. В дальнейшем хотелось бы остановиться более подробно на средствах создания образа автора в узком смысле, точнее, образа лирической героини, а поскольку мы отдаем себе отчет во всей сложности и многоаспектности этой проблемы, то ограничимся анализом лишь знаков препинания (ЗП) в некоторых произведениях (насколько нам известно, впервые мысль о ЗП, творящих образ автора в понимании этого термина В.В. Виноградовым, была высказана О.Г. Ревзиной (Ревзина 1989)), построенных по принципам такой разновидности монтажной композиции, как киносценарий (Мартьянова 1990).

"Широко понимаемый монтажный принцип, как общее свойство художественной речи, восходящее в своих истоках к структурным закономерностям внутренней речи, – характерная черта поэтики XX в., проявившаяся во всех видах искусства" (Ковтунова 1990, 24), влияние выразительных средств и семиотических моделей которых на словесное творчество становится в последнее время предметом пристального изучения (Григорьев, Северская, Фатеева 1993; Мартьянова 1990; Монтаж). В научной литературе уже была высказана мысль о близости киносценария поэзии (Тынянов 1974), в частности стихотворениям Н. Искренко (Григорьев, Северская, Фатеева 1993), пластическим образам Цветаевой (Пухначев 1981). Возможна киносценарная интерпретация некоторых ее стихотворений ("Бабушка", "Вдруг вошла...", "Поезд" и др.), в которых фокус восприятия обусловлен точкой зрения лирического субъекта, являющейся определяющим фактором отбора и расположения аудиовизуальных элементов кадра, последовательность которых дает нам подтекстную информацию об эмоциональном состоянии воспринимающего, его мыслях, действиях, так как сочетание монтажных фрагментов всегда дает не сумму, а произведение смыслов (Эйзенштейн 1971, II).

Разбивка общего плана на кадры или объединение их в одну общую картину, организация планов (близкий-далекий), разграничение точек зрения, передача чувственных восприятий (зрительных, слуховых, тактильных) расчлененно или во взаимосвязи и т.д. происходит с помощью ЗП (см. замечание С. Эйзенштейна об их использовании в этом качестве Грибоедовым (Эйзенштейн 1971, II)). Они являются лишь одним из средств создания в художественном произведении образа автора, а это "внутренний стержень, вокруг которого формируется вся стилистическая система произведения" (Виноградов 1981, 101), ведь "в стиле индивидуального творчества могут быть преобразованы и переосмыслены значения даже общелитературных ЗП" (Виноградов 1981, 25).

Лирическая героиня расставляет эмоционально-экспрессивные акценты; передает свое субъективное видение мира, обусловленное душевным состоянием. Содержанием монолога может быть описание действий в процессе их "покадрового" восприятия в момент произнесения, а также виденных ранее картин, под влиянием определенных ассоциаций, фрагментарно проносящихся перед глазами как воспоминание. Чаще всего происходит совмещение этих композиционных принципов в полисобытийных текстах, и наглядный пример тому – стихотворение "Белое солнце и низкие, низкие тучи..." Оно интересно с точки зрения не просто образа лирической героини, а образа ролевого субъекта, так как дано в форме внутреннего (а в последней строфе и внешнего) монолога убитого солдата. Его положением в пространстве и ходом ассоциаций обусловлено перемещение фокуса восприятия.

Белое солнце и низкие, низкие тучи,  
Вдоль огородов – за белой стеною – погост.  
И на песке вереницы соломенных чучел  
Под перекладинами в человеческий рост.

Это парцеллированное предложение, состоящее из базовой структуры, представляющей собой сложное предложение, части которого совпадают со стихотворными строками и разделены запятой, а также парцеллы, присоединяющегося к ней после точки с помощью союза *и*. Первая часть бессоюзного сложного предложения – номинативная конструкция со значением экзистенции – описывает два предмета (однородные подлежащие), охарактеризованные эпитетами. В фокусе зрения воспринимающего – солнце, закрытое тучами (потому-то оно и белое, а не ярко-желтое), которые находятся ближе к субъекту, поскольку они "низкие, низкие". Запятая здесь вариативна (Розенталь 1988), потому что существует возможность выбора в пунктуационном оформлении повторяющихся слов: дефис или запятая. Последний знак оказался пред-

почтительнее, что связано с влиянием широкого контекста – контекста ситуации (Валгина 1979) и их различным семантическим потенциалом: сложные слова, написанные через дефис, передают значение высшей степени проявления признака, а это вступило бы в противоречие с высказанным ранее (при толстом слое низких туч солнца совсем не было бы видно).

Вторая часть этого предложения – неполное предложение, между обстоятельством и подлежащим компонентами которого при отсутствии сказуемого должно обязательно стоять одиночное разделительное тире (Валгина 1989). Подлежащее осложнено еще одним обстоятельством элементом, границы которого обозначены парными выделительными тире; первое из них оказывается в одном пробеле с предыдущим, и результатом этого столкновения является их наложение. Подобные обстоятельства, выраженные формой косвенных падежей, могут иметь разное пунктуационное оформление (с соблюдением иерархии по восходящей: ноль знака, запятая, тире), из которых автор выбирает самое сильное средство акцентуации – тире. В результате этого три существительных с предметным значением, являющиеся статуальными доминантами кадров, оказываются разделенными двумя тире, чем создается впечатление их одинаковой прагматической ценности – это равноправные зрительные детали общей картины (которая обрисована в этом предложении), данные крупным планом, средством организации которого является тире. Если движение взгляда в предыдущей строке направлено по вертикали, то в этой – по горизонтали, так как лирический субъект перемещается в пространстве (встает) и рассматривает то место, где он находится. И от того, что оно оказывается погостом, герой испытывает потрясение, вследствие чего и происходит перерыв в восприятии, выраженный перерывом предложения. Точка в конце предложения разделяет его на две части: базовую структуру и парцеллят, что является одним из способов укрупнения изображения. Будь на этом месте запятая, следующее за ней предложение являлось бы лишь очередным кадром в ряду других и даже менее значимым в сравнении с ними по причине выделения гораздо более слабым ЗП, поэтому он и "промелькнул бы перед глазами" быстрее. Точка очень важна для характеристики этого ролевого субъекта, всматривающегося в окружающий его новый мир, где он присутствует уже не в качестве его части, а как посторонний наблюдатель (он только смотрит, но пока не слышит и не может влиять на события). Точка в этом случае придает отрезкам самостоятельность, а с позиций психологии восприятия останавливает внимание реципиента на переданной до сих пор части сообщения, оттягивая момент подачи новой информации и подготавливая таким образом

к осмыслению ее важности и значимости (ср. наблюдение О.Г. Ревзиной над "квантующей" функцией двоеточия, правда, в несколько другой пунктуационной ситуации (Ревзина 1981)); прагматически же точка в случае "актуализации создает эмоционально-экспрессивный эффект и тем самым усиливает воздействие текста на читающего, что не характерно для запятой" (Барулина 1983, 91).

Парцеллят поражает отсутствием ЗП в середине предложения на фоне их избытка в предшествующем контексте, являющегося внутренней пунктуационной нормой цветаевского идиолекта. К этому времени уже создалась определенная инерция восприятия высокой насыщенности стиха функционально сильными ЗП, и их намеренное неиспользование создает эффект обманутого ожидания. Этот своеобразный минус-прием передает крупным планом нерасчлененный зрительный образ, не распадающийся на отдельные детали, как в предыдущем предложении, хотя без изменения лексического наполнения при другой эстетической установке можно было бы разбить его на отдельные кадры с помощью индивидуально-авторских ЗП, не регламентированных пунктуационной нормой.

Итак, эмоциональное состояние лирического субъекта передается и имплицитно (последовательностью попадаемых в фокус зрения кадров), и эксплицитно (характером членения этих кадров, производимым с использованием ЗП). Вторая строфа -

И, перевесившись через заборные колья,  
Вижу: дороги, деревья, солдаты вразброд.  
Старая баба – посыпанный крупною солью  
Черный ломоть у калитки жует и жует...

присоединяется с помощью союза *и*; следующий за ним деепричастный оборот передает образ действия, точнее, позу воспринимающего субъекта, а глагольная лексема "вижу" со значением зрительного восприятия вводит ракурс лирического героя. После двоеточия идет перечислительный ряд, включающий объекты, попадающие в зону восприятия лирического героя, обусловленного его точкой зрения. Отдельными мазками набросана целая картина: "дороги, деревья, солдаты вразброд". Причем эта картина статична, о чем свидетельствует отсутствие глагола, а также тот факт, что солдаты именно вразброд, а не идут, не бредут. Точка в конце этого предложения отделяет базовую структуру от парцеллята, как и в предыдущей строфе.

В следующем предложении тире используется для покадровой подачи материала, будучи не предусмотренным пунктуационной нормой в позиции между главными членами предложения в этом же стихотво-



рения. Это предложение является второй частью парцелированной конструкции и сначала дает общий план (старая баба), затем укрупнена одна его деталь (помочь), и лишь после этого "картинка задвигалась", недаром глагол-сказуемое инверсировано и находится в самом конце предложения, а до этого названы отдельные статичные предметы. Бесмысленность и монотонность жизни передаются полным контактным повтором глагола несовершенного вида с союзом *и*, подчеркнутым многоточием, которое является не только сигналом конца предложения, но и завершает композиционно первую часть стихотворения, где выражены первые члены оппозиций "неслышимое/слышимое" и "наблюдаемое/ненаблюдаемое", то есть до этого был беззвучный набор картинок, на которых останавливался взгляд героев. Следующая часть ретроспективна. Это воспоминание лирического субъекта о том, что было до момента речи, причем оно включает в себя и звук, так как эти мелькающие перед глазами кадры передают его мировосприятие, когда он жил полноценной жизнью. Здесь многоточие является одним из средств организации художественного времени и пространства, способствуя этим передаче образа лирического героя.

Зримая картина, изображенная в предыдущей строфе, вызывает взрыв эмоций увидевшего это и побуждает обратиться с риторическим вопросом к Господу:

Чем прогневили тебя эти серые хаты, –  
Господи! – и для чего стольким простреливать грудь?

О силе и напряженности чувств говорит выбор лексем, выделение вокатива восклицательным знаком, а также не только запятыми, но и тире с обеих сторон. Наличие запятой перед обращением (вторую часть парной запятой в постпозиции к обращению поглощает восклицательный знак как более "сильный") не позволяет нам интерпретировать это слово как вставную конструкцию. Это предложение связывает воедино предыдущую зрительную картину и последующие размышления о войне. Образ "старой бабы" был последним толчком, последней каплей, переполнившей чашу терпения воспринимающего. Нарисованная картина стимулирует дальнейшие размышления. Это предложение – страстный протест против бессмысленности войны, затрагивающей всех людей: не только солдат, но и их матерей. Поэтому слово "стольким" особо выделяется в структуре этого предложения, оно вмещает в себя всех людей, которых затронула война, причем не только принимающих в ней непосредственное участие и убитых и раненых, но и их родных и близких, в первую очередь – матерей, чья грудь была прострелена неизбывной тоской, горем, горечью утраты самых близких людей – детей (ибо что

может быть горше для матери, чем пережить собственного ребенка?). Слово "стольким" на метро-ритмическом уровне не несет самостоятельного ударения (спондей). Следующее предложение –

Поезд прошел и завыл, и завыли солдаты,  
И запылил, запылил отступающий путь...

есть воспоминание о том времени, когда он был жив и жизнь была наполнена звуками, движением. Оно перенасыщено глагольными лексемами (шесть к трем именным), усиленными полным контактным повтором ("запылил"), а также повтором глагольных предикатов, относящихся к разным субъектам. Первая строка передает в основном звуковое восприятие, вторая – зрительное, причем не одновременно, а в разрыве: союзы и передают временную последовательность действий. Интересно, что первая строка дает восприятие как бы со стороны: проезжающий и воющий поезд, вой солдат (наличие третьего лица множественного числа, а не первого или второго лица, доказывает, что субъект не включает себя в их число), а вторая строка методом наплыва моделирует восприятие находящихся в поезде. Так как авторская точка зрения организует всю художественно-образную ткань стихотворения, можно включить воспринимающего субъекта в состав уезжающих солдат, которые вместе с ним видят, как "запылил отступающий путь". Многоточие в конце этой строфы передает временной разрыв, что дает нам возможность соотнести его с многоточием в конце второй строфы. Первое многоточие разделяет типы речи – описание и размышление, а второе кроме этого разделяет еще и временные пласты: прошедшие перед глазами воспоминания прошлого и переход к размышлениям в момент речи. Тематически это предложение делится на две части: заканчивающееся многоточием зрительное восприятие (сначала в момент произнесения, затем – воспоминания, вновь переживаемые в настоящий момент) и размышления по этому поводу.

В последней строфе этого стихотворения "эмоциональный" ЗП – восклицательный знак связан с передачей слышимого, а не видимого, как предыдущие ЗП (о значении для киносценария оппозиций "наблюдаемое-ненаблюдаемое" и "слышимое-неслышимое" см. Мартынова 1990). Если в предыдущей части стихотворения воспринимающий субъект пассивно смотрел на мир и не высказывал явно своего мнения, то здесь тире в начале строфы указывает на экстерниоризацию внутренней речи, оформленной как прямая речь без вводящего, репрезентирующего, компонента (слов автора):

– Нет, умереть! Никогда не родиться бы лучше,  
Чем этот жалобный, жалостный, каторжный вой  
О чернобровых красавицах. – Ох, и поют же  
Нынче солдаты! О, Господи боже ты мой!

Восклицательные знаки передают взрыв разнообразных эмоций (переход от одной к другой обозначен с помощью тире между предложениями, являющегося в этой позиции устаревшим (Шапиро 1974)) по поводу всего виденного и вспомнившегося: бурный протест против бессмысленной войны, на которой гибнут солдаты, сожаление об убитых, среди которых был и сам автор монолога (ролевой субъект), и о тех, кто поет сейчас (заметим, что до этого разделяющего тире пение воспринималось как "вой"), не знающих, что их ждет впереди. В этих строках прорывается страстная жажда жизни, мастерски переданная юным поэтом от лица одного из миллионов погибших во время первой мировой войны.

В стихотворении "Хочу у зеркала..." (из цикла, посвященного Софье Парнок):

Хочу у зеркала, где муть  
И сон туманящий,  
Я выпытать – куда Вам путь  
И где пристанище.

Я вижу: мачта корабля,  
И Вы – на палубе...  
Вы – в дыме поезда... Поля  
В вечерней жалобе...

Вечерние поля в росе,  
Над ними – вороны...  
–Благословляю Вас на все  
Четыре стороны!

построенного по принципу киносценарной композиции, все краски размыты, мутны, туманны и расплывчаты, так как в зеркале – "муть / И сон туманящий", сквозь которые мы видим зримые картины – кадры. Зыбкость очертаний увиденного усугубляется присутствием дыма, в другой картине – вечерним освещением, на фоне которого черными пятнами виднеются вороны. Вся тоскливая и грустная картина навеивает печаль и на лирическую героиню, в восприятии которой дана картина ("Я вижу") и которая тем не менее освобождается навсегда от этого наваждения. Это стихотворение очень ясно представляет нам зрительные образы, подавая их кадр за кадром, как их видит лирическая героиня. "Камера"

как бы двигается вместе с ее взглядом. После двоеточия идет перечисление эпизодов, которые разделены четырьмя многоточиями, играющими огромную роль в этом стихотворении, а некоторые из кадров внутри делятся на еще более мелкие с помощью тире или запятой. Взгляд идет сверху вниз: сначала видим мачту корабля, потом "Вы", затем палубу. Это похоже по строению на драматическое произведение, когда вводится картина, состоящая из нескольких явлений (принцип дробления). Следующий кадр: "Вы – в дыме поезда..." и камера берет дальний план: "Поля / В вечерней жалобе..." С нижней части картины ("Вечерние поля в росе") передвигаемся опять вверх; камера увеличивает поле обзора, расширяя и укрупняя его отдельные элементы, и мы видим: "Над ними – вороны..." Это многообразие картин и ощущений дано всего в шести строках.

Необходимо также отметить внутреннюю структурную близость стихотворений "Белое солнце и низкие, низкие тучи" и "Хочу у зеркала..." вплоть до самоповторов. Например, повторяется конструкция "Я вижу" с дальнейшим перечислением объектов восприятия, из которых оформляются как отдельные предикативные единицы ("кадры") с точкой или многоточием в конце. Сходны и речевые структуры стихотворений, когда после описания или повествования в лирической концовке прорывается голос лирической героини, обозначенный только тире без вводящего компонента.

Фрагмент стихотворения "Я бы хотела жить с Вами..." буквально пронизан тире, которые используются в середине предложения как более сильный по сравнению с запятой знак, позволяющий "развести" дальше слова, и это вместе с формой единственного числа обобщающего члена предложения указывает на расчлененность восприятия:

Посреди комнаты – огромная изразцовая печка,  
 На каждом изразце – картинка:  
 Роза – сердце – корабль. –  
 А в единственном окне –  
 Снег, снег, снег.

Способом изображения интерьера, находящегося перед внутренним взором героини, является прием "наплыва" – после общего плана дается крупный план все более мелких деталей: комната – внутри нее печка – на ней изразцы с различными картинками, перечисление которых дано через тире. Этот же ЗП между предложениями указывает на контраст между сменившими друг друга кадрами, соположение которых создает приращение смысла: печка с идиллическими картинками на ней ассоциируется с теплом, устройностью жизни (чего у Цветаевой почти

никогда не было), а перевод взгляда на обилие снега за окном связано с ощущением холода, как душевного, так и физического (что усиливается полным контактным трехкратным повтором лексемы "снег"), и от него не спасает даже пелка.

Стихотворение "Поезд" построено на основе композиционного принципа монтажа, причем отдельные кадры маркируются разными ЗП, что зависит от их места, значимости, выполняемой функции в составе всего художественного текста:

Нельзя ли дальше,  
Душа? Хотя бы в фонарный сток –  
От этой фатальной фальши:

Папильоток, пеленок,  
Щипцов каленых,  
Волос паленых,  
Чепцов, клеенок,  
О–де–ко–лонов  
Семейных, швейных  
Счастий (kleinwenig!)  
Взят ли кофейник?  
Сушек, подушек, матрон, нянь,  
Душности бонн, бань.

Это стихотворение представляет собой внутренний монолог лирической героини, которая, задавленная лавиной "фатальной фальши", решающая для себя вопрос жизни и смерти, приходит к выводу: "ответ один – отказ". Зрительный образ угнетающих ее мелочей создается перечислением словоформ множественного числа, разделенных с помощью запятой. В данной пунктуационной ситуации это нормативный ЗП, самый слабый, указывающий на тесную связь частей. Важность семантики, передаваемой именно этим знаком, видна в том, что Цветаева не стала использовать здесь более сильный ЗП, например, излюбленное ею индивидуально-авторское тире, имеющее другое значение. Данный образ, усиленный далее парцеллирующей предложением точкой, подчеркивается и на уровне метро-ритмической (на фоне катренов этот строфоид, состоящий из десяти строк, с разной длиной стиха создает перебои ритма), рифменной (их неурегулированность по сравнению с урегулированной перекрестной рифмовкой окружающего контекста) и графической (типографское размещение данного отрезка текста с большим отступом слева, чем все остальное стихотворение) композиции. Этот громадный перечислительный ряд неупорядоченных предметов проносится перед внутренним взором героини во все ускоряющемся темпе, о чем

свидетельствует увеличивающееся количество слов в строке, которые сближаются между собой в силу закона "единства и тесноты стихового ряда" (Тынянов 1965). Вся эта лавина резко обрывается точкой, как бы предвосхищающей решение героини освободиться от тяжелого жизненного груза.

Предпоследняя строфа – кульминация стихотворения – разорвана точками (отметим более широкие возможности этого знака по сравнению с запятой для передачи значения разъединенности) и тире между короткими парцелированными и присоединительными конструкциями, состоящими из одного, двух, реже – трех знаменательных слов:

Площадка! – И шпалы. – И крайний куст  
 В руке. – Опускаю. – Поздно  
 Держаться. – Шпалы. – От стольких уст  
 Устала. – Гляжу на звезды.

Состояние героини в данный момент передается и стихотворными переносами (которые являются также и одним из способов расчленения на кадры и часто – создают монтажную метафору). Они используются в качестве еще одного (наряду с ЭП и длиной предложений) средства создания художественной выразительности и передачи подтекстной информации о крайне напряженном и трагическом состоянии лирической героини, стоящей перед гранью, за которой – "исконность", и она перешагивает ее. Тире в этой строфе – функционально очень насыщенный знак: между первыми тремя предложениями оно указывает на покадровую подачу крупным планом отдельных предметов, выхватываемых взглядом лирической героини. Возможно, таким образом моделируется "замедленная съемка" фрагментарно воспринимаемых ею в последний момент земной жизни объектов окружающего мира (отметим определенную логику включения этих объектов в фокус зрения в отличие от хаотичности в предыдущем отрывке). Следующее отделенное с помощью тире предложение представляет собой описание героиней своего действия (которое дано в процессе его совершения), связанного с предыдущими кадрами. Необходимо также отметить важность для расчлененной подачи информации точки между третьим и четвертым предложениями, которые с позиций синтаксических норм можно было бы объединить в одно. Далее следуют опять ее мысли, после которых тире открывает новый цикл, но уже в ином порядке: визуально воспринимаемый предмет – мысль – действие. Анализируемые части данного стихотворения оформлены разными по силе знаками: запятыми и тире, которые контрастно сопоставляют скорость движения кадров (в первом случае – убыстряются, во втором – замедляются), их внутреннюю бли-

зость (хаотичные куски или последовательные, хотя и данные крупным планом, детали), что связано с разным состоянием лирической героини в момент их восприятия (в последние минуты жизни при переходе в иное состояние, имя которому – "исконность", она пытается осмыслить себя на новой ступени развития, чем и обусловлен процесс взглядывания в мир и замедления вследствие этого художественного времени).

В создании образа лирического героя или ролевого субъекта в стихотворениях, построенных по композиционному принципу киносценария, участвуют ЗП как уровня предложения, так и уровня текста, организующие этот прием монтажа в самые кульминационные, трагические, эмоционально напряженные моменты внутренних переживаний, чем и обусловлена фрагментарность зрительного восприятия им внешнего мира. Для этого привлекаются чаще нормативные (важна значимость их семантики, поэтому автор не желает использовать другие ЗП, более сильные или слабые) факультативные знаки, предоставляющие поэту возможность выбора в соответствии с передаваемыми ими значениями (тире – двоеточие при однородных членах, запятая – дефис между повторяющимися словами, тире – запятая – ноль знака при обособленных уточняющих обстоятельствах, точка при парцелляции – запятая – пунктуационный ноль и т.д.), и индивидуально-авторские (тире между подлежащими и сказуемым, между отдельными предложениями и др.), а также их значимое отсутствие. ЗП наряду с другими средствами передают скорость "движения кадров" и степень их близости между собой, останавливая на некоторых внимание (при парцелляции, сегментации, присоединении, факультативном обособлении, короче, при любом подчеркивании значимых элементов и подаче их таким образом крупным планом), создают крупный план (парные и одиночные тире, скобки, двоеточия и запятые) – общий план (чаще всего значимое отсутствие ЗП), участвуют в организации художественного времени и пространства, создают подтекст, то есть несут логическую, семантическую, эмоционально-экспрессивную информацию, направленную на создание образа лирического героя (или ролевого субъекта), точка зрения которого и семантика, передаваемая самими ЗП, определяют их использование в таком подстиле художественной литературы, как поэзия.

## Литература

- Барулина, Н.Н. 1983. "Роль знаков при актуализации высказывания", *Русский язык в школе*, 3.
- Валгина, Н.С. 1979. "Понятие факультативности применительно к знакам препинания", *Современная русская пунктуация*, М.
- Валгина, Н.С. 1989. *Современный русский язык. Пунктуация*, М.
- Виноградов, В.В. 1981. *Проблемы русской стилистики*, М.
- Григорьев, В.П., Северская О.И., Фатеева Н.А. 1993. "Ветер времени раскручивает меня и ставит поперек потока...", Заметки о языке поэзии 80-х гг., *Русистика сегодня. Функционирование языка: лексика и грамматика*, М.
- Ковтунова, И.И. 1990. "Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX в.", *Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы*, М.
- Мартыанова, И.А. 1990. *Киносценарная интерпретация текстов разных жанров (композиционно-синтаксический аспект)*, Л.
- Монтаж: литература, искусство, театр, кино*, М., 1988
- Пухначев, Ю.В. 1981. *Число и мысль*, 4. М.
- Ревзина, О.Г. 1981. "Знаки препинания в поэтическом языке: двоеточие в поэзии М. Цветаевой", *Wiener Slawistischer Almanach*, 3: Marina Cvetajeva. Studien und Materialien, Wien.
- Ревзина, О.Г. 1989. "Выразительные средства поэтического языка М. Цветаевой и представление в индивидуально-авторском словаре", *Язык русской поэзии XX в.*, М.
- Розенталь, Д.Э. 1988. *Пунктуация и управление в русском языке. справочник для работников печати*, М.
- Тынянов, Ю.Н. 1965. *Проблемы стихотворного языка*, М.
- Тынянов, Ю.Н. 1974. *Поэтика. История литературы. Кино*, М.
- Шапиро, А.Б. 1974. *Современный русский язык. Пунктуация*, М.
- Эйзенштейн, С.М. 1971. *Избранные произведения в шести томах*, М.



Элизабет Маркштайн

### СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЗНАКОВ ПРЕПИНАНИЯ И/ИЛИ НЕПОСТАНОВКИ ИХ

Отклонение от канонов: языковых, графических, иконических, жанровых, разных, для достижения художественного эффекта - опробованный прием литературы, быть может вообще первичный стимул искусства. Тема этой статьи, однако, гораздо скромнее вступительной фразы, ее предмет - разместившийся где-то на стыке грамматики и графики неприметный, прямо-таки маргинальный участок: нормы пунктуации и отклонения от них<sup>1</sup>. Материалом служат тексты нескольких близких и не столь близких друг к другу современных русских авторов<sup>2</sup>, которых проще всего было бы объединить под названием постмодернистов, не войди в привычку русских литераторов отнекиваться (наверное, из-за множества эпигонов) от принадлежности к этому *изму*<sup>3</sup>. Выход за пределы литературных традиций не случайно особенно болезненно - ведь речь идет о святой святых российской интеллигенции - воспринимается в России. Мое понимание постмодернизма, однако, достаточно широко, прежде всего как нового по сути своей подхода к литературе, который сам является проявлением нового постутопического видения мира. В творчестве интересующих меня авторов я этот *иной* взгляд чувствую, эту непокорность традиционным ожиданиям общества от поэта - исповедываться *и/или* бить в набат, вижу отказ от "одической плавности слога" (Гандлевский 1991, 227) и вслед за тем иронический тон, а порой и смех, хоть бы сквозь слезы. И коль скоро определение неизбежно, можно по крайней мере назвать цитируемых в дальнейшем авторов постсоветскими или, самое простое: не-традиционалистами. Тут же оговорю, что применение нормативной пунктуации само еще не делает автора традиционалистом, как ненормативная лексика одна еще не определяет его принадлежности к "новой", "другой" литературе. Диапазон материала достаточно широк - от лиричества знаков у Геннадия Айги до пунктуационного аскетизма таких разных, как Всеволод Некрасов или в новых стихах Виктор Кривулин. Посередине - норма, которую держим в уме как фон для контраста.

### Поэтика хаоса.

Начать же я хочу с Пауля Целана, совсем не русского поэта, который в расхожих списках постмодернистов не числится. Но всемирно известное его стихотворение - "Фуга смерти" ("Todesfuge", 1945) - для меня самое сильное выражение духа времени, того самого постмодерного Zeitgeist, начало которого обозначено топонимами: Освенцим, Колыма, Хиросима. А еще "Фугу смерти" от всех других стихов Целана отличает - полное отсутствие знаков препинания. Что об ужасе надо повествовать без восклицательных знаков, а вопросы зачем и почему в Царстве смерти риторичны - понятно. Но Целан отбрасывает вообще всякое логическое упорядочение, инструментариум которого и является пунктуация. "Фуга смерти" - это чистое отчаяние, осознание полного распада, в который и запятые смысла внести не могут. Языковая фуга Целана - сцепление образов, скрепленных одной лишь своей несочетаемостью, в лучшем случае - своей антагоничностью. Больше чем к другим стихотворениям Пауля Целана о ней можно сказать словами французского философа Эммануэля Левинаса, что она зиждется "на пре-синтаксическом и пре-логическом (как это сегодня без сомнения обязательно), но еще и на пре-декуврирующем уровне, выражая момент чистого овладения... [рукой другого<sup>4</sup> - Э.М.]" (Lévinas 1976, 60, 1988, 57)

### Литературная экономия I: многоточие.

Традиционно и по правилам оно принуждает к паузе или служит сигналом умолчания неприличия или слишком явной эротики (ж..., г...), функция, которую в новой литературе с некоторой издевкой в адрес пуристов обыгрывает, например, Евгений Попов в "Клумбе цветов": [Рассказчик описывает, как у него нестерпимо болит ухо] "Ох же ты ..... (крайне грязные нецензурные выражения, практически все, что я знаю из этой части русского языкового спектра)." [всего точек на две строки. - Э.М.] (1989, 117)

Но, конечно, многоточие давно уже заявило и о своей художественной потенции, передавая в конце поэтической строки затухание мелодии слова и его эмоциональных коннотаций: "И заря, заря!.. "Многоточие этой своей стилистической задачи не потеряло, оно словно пауза - для взгляда в ничто, как например, у Тимура Кибирова в последних строках "Послесловия к книге 'Общие места'". На фоне предыдущей нормативной пунктуации со множеством энергичных тире и восклицательных знаков многоточия при одной единственной завершающей точке явственно проявляют свой минор.

[...] в пустоте  
 не в обиде  
 не в обиде  
 в темноте  
 в темноте  
 но к звезде  
 к той отдельной звезде  
 в пустоте в темноте  
 устремляю я взгляд  
 устремляю я взгляд  
 устремляю я взгляд свой  
 среди ночи . . .  
 вытри очи . . .  
 вытри сопли . . .  
 вытри очи (1993, 19)

Уже Марина Цветаева "пустоту" многоточия нагружает глубоким смыслом, заставляя читателя довести поэтическую мысль до конца. Известное "Тоска по родине! Давно..." (1934 г.):

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,  
 И всё - равно, и всё - едино.  
 Но если по дороге - куст  
 Встает, особенно - рябина. . . (1965, 305)

Две стилистические функции многоточия прочитываются в синонимичных немецких наименованиях: Gedankenpunkte или Auslassungspunkte, дословно: точки мысли и точки пропуска. В сущности эти два аспекта объединены в одном. В поэтике пропусков, характерной для того нового, о котором у нас речь, престиж многоточия должен существенно повыситься. Расширяется его вполне постмодернистское предназначение быть не только приемом недоговоренности и незавершенности текста, но и требованием большей творческой активности от читателя. Марина Кудимова :

Смертью смерть не поправ,

А загнулся - так это зовется. [...]

Не постился, прелюбы творил,  
 Зуб имел на богатого кума,  
 Говорил, говорил, говорил  
 И не думал, не думал, не думал.

Оправдания нет . . .  
 Ну, а если возможна утечка,



Заметьте, некая эстетизация все же сохраняется: точки передают определенный ритм, заметный и графически - как бы поэтический код: 6, 66, 54, 12, 6, 42, 36, 30, 18, 12, 6, 18, 12, 6, 6, 42, 48, 42, 36, 30, 66, 48 - и каждое число делится на шесть, а шесть - число апокалиптическое.

Достаточно ёмки многоточия и у Льва Рубинштейна. Мало того, что он разбивает свой текст по карточкам, достигая изменения "природы художественной образности: вынесение ее за границы текста." (Айзенберг 1991, 114), он свои карточки то и дело заполняет многоточиями (напр. "Все дальше и дальше" 1991а, 81, 82), предлагая читателю вместо смысловых повторов дополнительные лакуны для заполнения в некоем предполагаемом сценарии. В новом тексте Рубинштейна "Меланхолический альбом" многоточия - разной длины - "открывают" карточки: "46. Прости, прости, уже спать пора - || 47. .... чувство || 48. .... игра || 49. Но не игра на понижение || 50. .... без преград [...]" (1994, 115). Многоточия для бескрайнего расширения речевого пространства.

### **Знак на все времена: тире.**

Тире, в грамматике Антона Барсова (1797 г.) названное "молчанкой", которая "начатую речь прерывает либо совсем, либо на малое время для выражения жестокой страсти, либо для приготовления читателя к какому-нибудь чрезвычайному или неожиданному слову или действию в последствие" (цит. по: Иванова 1962, 13), - эту роль молчанки-умолчания пушкинской поры в русской поэзии потеряло, уступив место многоточию. Если в приложении к немецкоязычной поэзии о тире (*Gedankenstrich*) говорится как о "серьезном знаке", о "немых линиях в прошлое", о "понижении голоса до скорбного молчания" (Adorno 1958, 165), о "пронзительном тире умолчания" (Dischner 1982, 56 - о Нелли Закс, Пауле Целане, др.), то у рассмотренных мною русских поэтов роль умолчания осталась лишь применительно к метрике стиха, то есть, для понуждения к паузе, будоражащей читателя внезапной перебивкой ритма, чему лучший пример опять Марина Цветаева, вообще большой мастер в поэтическом освоении знаков препинания. Тире отмечает паузу, и в этой ипостаси тире у поэтов - о чисто грамматической функции не говорю - оборачивается знаком многовалентным, универсальным, ибо оно ритмически намного сильнее запятой и своей спокойной патетичностью вполне может заменить и девальвированный восклицательный знак, и слишком тихое двоеточие. Очень убедительно стилистическая сила тире проявляется тогда, когда оно заменяет другие знаки, не исключая запятой.

И достаточно в строфе Михаила Айзенберга вместо тире мысленно поставить нормативные двоеточия, чтобы яснее услышать резкий ритмический (цезурный) сбой, некий энергетический заряд:

...и, как верно замечено,  
было - солнце светило, было - дождь моросил.  
Так казалось всегда, что просить-то и нечего.  
Вот поэтому я ничего не просил.  
[....] (1993, 134)

И в чередовании с многоточием тире задает энергичный ритм - и смысл. Владимир Салимон:

[...] Во всей Вселенной - ни души.  
Должно быть, даже Бог,  
творящий подвиги свои  
в пустыне - одиночек.

Случайной встрече - не бывать.  
Но если - иногда -  
песок скрипит, шуршит трава,  
в ручье журчит вода . . .

Что означает ветерок?  
Лишь ток воздушных струй?  
А в сердце - нож, а пулю - в лоб,  
а в губы - поцелуй?! (1994, 76)

Виктор Кривулин в цикле "Стихи лета 1993 г." сохраняет только *значимые* знаки: вопросительные, два восклицательных, три запятые для смысла, многоточия и ритмующие тире:

\* \* \*  
пока не позовем  
ты жди - пока совсем...  
и ты ни жив ни мертв  
при имени своем  
на переключке жертв  
  
и я ни мертв ни жив  
под маршевый мотив -  
стоит ли он в ушах  
давно уж отслужив  
свой срок свой строй свой страх

лежит ли среди них  
 уставивши в зенит  
 зияние фанфар  
 сиянье радуниц -  
 бетховенский удар

там за глухой стеной  
 финал его Седьмой (1993, 161)

А Всеволод Некрасов из всех знаков только тире и допускает в свои стихи. Если же опять обратиться к Льву Рубинштейну, то оказывается, что и в своей непосредственно грамматической функции "разделения лиц разговаривающих, чтоб не иметь нужды именовать их при каждой перемене в продолжающемся разговоре" (Барсов, цит. по: Иванова 1962, 13) тире может быть использовано как поэтический прием: помещенное в начале *и* в конце карточных строк, оно существенно убыстряет желаемый ритм карточного многоголосья (1994, 112-119).

### Литературная экономия II: точка задает тон.

"Глухая ночь. Москва. Июнь 1937-го. Точно фантом армейский лимузин вкатил во двор большого дома. Застыл. Из лимузина вышел командарм. Его лицо бесстрастно." Это проза: Дмитрий Добродеев, начало миниатюры "Война окончена" (1993, 24). Полное доверие к читателю, который понимает сигналы: "1937-й", "лимузин", "большой дом", "командарм". Описательность излишня. Сцена оформлена, может начинаться драма, столь же краткая, как и трагичная.

Говоря о точке, при всем стремлении не повторять известных цитат, нельзя обойти знаменитое определение Исаака Бабеля: "Никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя" (1957, 250). Точка диктует протокольный стиль: есть темы, о которых адекватно написать обстоятельными периодами, с придаточными, причастными оборотами и многими, многими эпитетами невозможно.

Ян Сатуновский:

Я Мойша из Бердичева.

Я Мойзбер.

А, может быть, Райзман.

Гинзбург, может быть.

Я плюнул в лицо

оккупантским гадинам.

Меня закопали в глину заживо.

Я Вайнберг.

Я Вайнберг из Пятихатки.

Я Вайнберг.

За что меня расстреляли?

Я жид пархатый, дерьмом напхатый.

Мне памятник стоит в Роттердаме. (1992, 130)

Протокольный стиль - это значит полагаться не только на догадливость читателя, но и на его память, литературную в том числе. Сила протокольной фразы - в ее открытости. Чем меньше расставлено в тексте слов, описывающих, т.е. фиксирующих контекст, тем сильнее читатель ощущает приглашение автора к сотворчеству. Парадоксальным образом точка - при предельной сжатости предложения - не отсекает, а наоборот расширяет коннотативные возможности контекста. Как в процитированном стихотворении Сатуновского, где ничто не "мешает" фокусированию на последней строке.

А сверх того точка давно опробованный знак иронии. Сколько тысяч написано любовных стихов... И вот можно, оказывается, лишь добавив к точкам вопросительный знак с восклицательным, - нет, не описывать, а наметить канву любовных страданий. Евгений Кропивницкий, крестный отец московских концептуалистов :

Я был у ее двери -  
(Кировская, д. 24, кв. 105)  
И отошел от двери,  
Подался вспять.

Испугался?  
Опять?  
Да! Испугался!  
Не посмел.  
Не позвонил.  
Не сумел. . .

Как трудно любить! (1993: 36)

Принципиально иной подход у Льва Рубинштейна. Его номинативные предложения поначалу производят впечатление не сжатости, а наоборот, случайности. Ради экономии места я позволю себе, надеясь на читателя, восстанавливающего формат карточки, написать начало текста "Шестикрылый серафим" в строчку:

"1. И ангелы бывают разные. || 2. Ну и семейка! || 3. Серьезный разговор. || 4. Серьезный разговор (продолжение). || 5. Да или нет? || 6. Георгий Назарыч. || 7. Тревога не бывает напрасной. || 8. Непредвиденные



обстоятельства. || 9. Долгие проводы - лишние слезы. || 10. В Москве. [...] || 18. Отец. || 19. Новое лицо. || 20. Сенька-Самурай. || 21. Приливы и отливы. || 22. Есть шанс. [...] (1991: 88-89)

И только под конец строчки разгоняются, вбирая в себя минисценарии того типа лагун, что нам поначалу было задано восполнить самим. Все фразы столь же "случайны", как случайны услышанные в толпе людей клочки разговоров, и лишь прочтя, а еще лучше прослушав весь набор этих якобы обрывков, начинаешь их сумму ощущать как очень плотный текст с трудно уловимым, но присутствующим сквозным языковым действием.

### Параллельные акции: скобки.

Из множества пояснительных функций скобок, а правильное, заключенных в них словах: уточнений, перечней, ссылок на научные источники, нас в плане стилистическом, кроме разлома синтаксического единства ради иронизирования, интересуют возможности скобок опять-таки для литературного лаконизма. Вот "Ночной грабёж" Евгения Кропивницкого:

- Караул! - (Но темень, жуть.)  
 - О-го-го! - (Молчанье, муть.)  
 - Грабят, люди! (Сырость, тишь.)  
 - Зря, любезный, ты кричишь. -  
 Люди, люди, люди спят,  
 Люди спят, сопят, храпят;  
 В избах бродит полутень  
 И еще не скоро день (1992, 38)

В трех парных скобках - декорации к маленькой, но все же драме. То же, трагичней, в стихотворении Генриха Сапгира "Смерть дезертира", концовка его:

[...] - Смотри: еще живой.  
 - Оставь, куда его нести,  
 Вывалились внутренности.  
 (Комар не отстаёт, звеня.)  
 - Братцы, убейте меня (1989, 15)

Скобки, вырывая слова, в них заключенные, из стихового потока, могут быть организованы как контрапункт, как параллельные акции, параллельные мысли или голоса, однонаправленные или разнонаправленные, т.е. как реплики за и против.

Сергей Стратановский, "Ночной вахтер":

Пассеизм и гуманность  
 Фонд любви опечатан  
 Все мертвы соловьи  
 Бродят лунные кошки.  
 Здесь окраина жизни  
 (Смело внедряй в производство,  
 Смело овладевай  
 Помни о Рыбоосновах  
 Впрок изучай по параграфам  
 [...] (1991:67)

меня не спасут, не спасут  
 стреляет с луны биопушка  
 и на речке гнилой Оккервиль  
 ремонтный заводик старья  
 смело внедряй в производство,  
 и Гниющебагровую Книгу  
 в кровь-уголке заводском)

Вычлняя второй голос из текста, скобки яснее, чем парное тире, подчеркивают "чужеродность" второго голоса. Михаил Айзенберг:

[...] Вот подлетают голубь, ворона, грач (грач?),  
 чтобы отвлечь, утешить, вогнать в хандру.  
 Скоро покажут (только не плачь, не плачь)  
 облако на закате, дерево на ветру.  
 [...] (1993, 135)

**Последний оплот порядка: абзац.**

И В. Иванова (1962, 15), и В. Ицкович (1974: 174) причисляют к пунктуационным знакам и абзацный отступ - как важное средство смысловой организации текста. Чтобы проиллюстрировать эту мысль, можно указать на параллельно выстроенные столбцы у Всеволода Некрасова, на вид (и на слух) усугубляющие хаос речевого потока, при тщательном прочтении, однако, обладающие - вне строфной традиции - несомненной организующей потенцией, тем более важной, что у этого автора нет ни знаков препинания (кроме тире), ни даже начала строк с прописной.

	сады	
	солнце движется	
все выше и выше		все ниже и ниже
леса		здесь
из леса выйти если		и сказала ель

травы	свое
травы	еловое слово
сразу	
	и непонятно
и из травы	не то темно
и Сестра	не то не томно
и сестра ее	на Замятино
Истра	не на Замятино
	идти
	нет
	не идти

(1990, 116)

**Мини-прием: чередование знаков.**

Невыполнение читательского ожидания, "деструкция привычек восприятия"<sup>5</sup>, как известно, основа языкового искусства. Как показывает знаменитое стихотворение Генриха Сапгира "Голоса", для достижения этого эффект годятся и знаки препинания. Прочитирую лишь четыре начальные строфы:

Вон там убили человека,  
 Вон там убили человека,  
 Вон там убили человека,  
 Внизу - убили человека.

Пойдем, посмотрим на него.  
 Пойдем, посмотрим на него.  
 Пойдем, посмотрим на него.  
 Пойдем. Посмотрим на него.

Мертвец - и вид, как есть мертвецкий.  
 Да он же спит, он пьян мертвецки!  
 Да, не мертвец, а вид мертвецкий...  
 Какой мертвец, он пьян мертвецки-

В блевотине валяется. . .  
 В блевотине валяется. . .  
 В блевотине валяется. . .

.....

[Многоточия автора. Э.М.] (1989, 7)

Как легко можно убедиться, пунктуация здесь выполняет лексическую функцию. И кроме того, весь набор использованных Сапгиром знаков служит оживлению - по сути своей заторможенного - темпа по

второв, оживлению ритмической структуры, как показывают и приведенные выше примеры с тире у других авторов. Может быть больше, чем в традиционной поэзии, здесь требуется *пристальное чтение* (close reading, в терминологии американских структуралистов New Criticism), правильное чтение (про себя или вслух), не упускающее из виду и пунктуационный идиолект автора. Не случайны ведь слова Андрея Битова в предисловии к *Московским мифам* Сапгира о "доверительной" интонации (автора - к читателю) (Сапгир 1989, 4).

Что касается инерции ожидания, то она создается, конечно, не только выученными в школе правилами, но, понятно, и самим стихом. Прочтите зачин стихотворения Тимура Кибирова "К вопросу о романтизме" и скажите честно, не загнулись ли вы на "разобьем" четвертой строки, где анжамбеман (в ряду восклицательных знаков и предыдущих кратких назывных) приобретает иронический эффект.

И скучно и грустно. Свинцовая мерзость.  
Бессмертная пошлость. Мещанство кругом.  
С усами в капусте. Как черви слепые.  
Давай отречемся! Давай разобьем  
оковы! И свергнем могучей рукою!  
Гори же, возмездья священный огонь.  
[...] (1994, 269)

Не чередование, а прямо-таки вакханалию знаков видим в стихах Геннадия Айги. Не признает Айги только точки и запятые, место которых в случае надобности узурпируют другие знаки. А где надо, к знакам еще добавляется напечатание подударных слов в разрядку. Беру почти наугад "Места в лесу: вариация" (1974 г.):

[...] :  
(о лес!

доступность  
золота Отцовства:

как мысли ясность! . . ) -  
где-то звон его  
и свеж и легок! . . -

:

(счастье - тишина) (1992, 40)

Знаки по своим стилистическим возможностям конкурируют друг с другом. Любимое Айги двоеточие, расчленяющее словесный ряд - например, в заглавии стиха: "утро: метро: утешение" (самоинтерпретация Айги: "На нем [двоеточий] можно держать равновесие"- 1991, 15), здесь еще и служит границей строфы. Скобки - как ведение второго голоса. А триада - восклицательный знак, многоточие и тире подряд - по правде сказать, в моем восприятии чрезмерна. Задают ли они тон того "магического заклинания", который отмечают поклонники и исследователи творчества Айги? Мне же вообще кажется, что экономное варьирование знаков с небольшими отклонениями от нормы требует большего творческого усилия - и от читателей тоже. У самого Айги в поздних стихах новая для него скудость в обращении со знаками - "Дом в поле", 1990 г.:

все очень просто: мышшь - дрожанье мусора  
и ветер за углом  
а там - дождливая в ночи дорога  
и тут же - в огороде - стол  
брошенный: и разговор - весь наискось и на-бок  
слипаясь и шурша  
родных (как старая фуфайка) листьев  
и родина-туман - все более все ближе  
с душою-взглядом - давней очень давней  
(как это выговорить) мамы. . .  
[...] (1992, 155)

### Минус-прием: ноль знака.

Антипунктуационный бунт в литературе несколько не нов, и в русской в том числе: Александр Введенский, например. "Между поэтикой и грамматикой" называется рецензия М. Шапира, который насчитал по рукописям "Случаев" Даниила Хармса, кроме других отклонений от нормы, недоставание более двадцати запятых, что легче всего было бы объяснить неграмотностью, но убедительнее - как проявление "странного упрямства", как "анти-ошибки", т.е. неграмотностью, "если и не мнимой, то, во всяком случае, осознанной..." (1994, 328). Маяковский (в записную книжку) писал строфы без знаков.

При некоторой терпимости к знакам, постановка которых не обязательно диктуется правилами, как-то: тире, скобки, многоточия и двоеточия - и явной непоэтичности канцелярской точки с запятой - сопротивление направлено в первую очередь против запятой, у которой, по В. Ивановой, смысловое назначение чаще, чем у других знаков, "подавлено" грамматическим (1962, 15). Запятая, действительно, знак, почти

полностью нормированный, намного меньше других "свободный" для индивидуального пользования; и преимущественное его предназначение - фиксировать иерархическое, гипотактическое подчинение одной части предложения другой.

К решению, ставить или не ставить знаки препинания, видимо, ведут два подхода. Первый - трезвый и экономный: мол, ритм, рифма и строка сами могут постоять за себя. Знаки ставятся только тогда, когда иначе уж никак нельзя избежать неправильного прочтения. Например, в приведенной выше цитате из Сергея Стратановского. А вот Дмитрий (Александрович) Пригов:

Висит на небе ворон-птица  
 А под землей лежит мертвец  
 Они друг другу смотрят в лица  
 Они друг друга видят сквозь  
 Все, что ни есть посередине  
 О ты, земля моя родная!  
 Меня ты держишь здесь певцом  
 Меж вороном и мертвецом (1989, 235)

Предложения завершены в пределах строки и в точках не нуждаются. Знаки Пригову нужны только внутри строки. Примечательно, что и Стратановский, и Пригов, и ранний Сапгир в одном удивительно традиционны: отбросив знаки, они оставляют большую букву в начале строки, что немецкоязычные поэты в большинстве своем уже не делают давно. Нина Искренко "продуктивнее" использует прописные, ставя их только там, где при отсутствии пунктуации четко чувствуется начало фразы:

[...] Мальчик кудрявый кормя на лету голубей из рогатки  
 звонко смеется пока не уступит в потемках сатиру  
 Дева прекрасная вдаль понесет свою полную бремени тару  
 Пьяный философ все шарит под тогой не в силах осмыслить  
 дурацкой приаповой шутки [...] (1994, 5)

В прозе, где за неимением стихотворной строки заведомо труднее обходиться без знаков препинания, прием "нуль знака" очень убедительно срабатывает у Евгения Харитонова, который ("Духовка", "Жизнеспособный младенец") не только с помощью непрерывных эллипсисов имитирует устную речь, но создает и своеобразную эллиптическую пунктуацию, выбрасывая знаки там, где они ему не нужны. "Я спросил спички, он не ответил пошел на меня [...] Ясно что он просто так стоит [...] Стемнело, он говорит пойдём к спортсменам? - Пойдем; [...] Затруднение с разговором когда о машинах или о песне [...] (1991, 69)

Второй подход - романтический и притом более радикальный - диктуется нежеланием упорядочения или же осознанной тщетностью попыток упорядочения, пониманием несвоевременности того, что Роберт Музиль назвал "тоской" по "простому порядку, который состоит в том, что можно сказать: "Когда случилось это, произошло то-то!" (1978, 1, 650; 1984, 1, 728)<sup>6</sup>. Разумеется, эти два подхода могут перемежаться.

Когда я из стихотворения Надежды Кондаковой "Код розы" старалась выбрать понравившуюся мне цитату, пришлось силой вырвать несколько строк из текста. Остался, признаюсь, осколок. Стихотворение - действительно сквозное, неразделимое.

[...] я ощущаю превращенье в свет  
самоубийства белизны и саж  
шмель золотой в пушисто завитой  
во мгле стоустой устали не зная  
проходит без единой запятой  
и фраза открывается сквозная  
мой пленный текст в нем зашифрован код  
всесильной розы нового ковчега [...]

 (1994)

В отличие от стихов, в которых графическим ориентиром остается разбивка на строки, у Кондаковой весь синтаксис с "переливанием" одного слова в другое как бы а-пунктуационен. Поэтому она и от строки может порой уходить, записывая поэтический текст равновеликими абзацами ("Руки") или вообще в строку ("Пробуждение") (1998, 137-138, 118-119).

Если, как мы видели, импульсом к частой точке было достижение предельного лаконизма и как следствие его - интенсивности предложения, то отсутствие вообще всех знаков препинания способно в паре с ритмическим повторами имитировать и усиливать монотонность речи. Так, например, у Аркадия Бартова в "Алкогольном дивертисменте": "Пришел домой не в духе выпил водки дома жена приложил руку поставил на место выпил водки жена ушла улегся на диван закурил выпил водки заснул проснулся всюду дымная мгла ничего не понял выпил водки диван горит [...]" - и так далее до "возможного летального исхода" (1991, 153). Вместо знаков препинания, вполне нормативных в других текстах, Бартов в серии "Дивертисменты" - в соответствии с музыкальной дефиницией этого термина - он "нанизывает" текст, иногда только расчленяя его повторами.

В заключение стихотворение Михаила Айзенберга, проигрывающего комбинацию знаков, включая абзац, и отсутствие их - при максимальной экономии лексических средств:

Не отстает, прячется за спиной,  
только всегда при мне.  
Ходит за мной тенью на ясном дне -  
Разве тоска?

тише воды  
ниже травы  
глуше песка

Разве это тоска?

Только вздохнули и ожили.  
Только согрелись.  
Что-то заметили издалека.  
Прелестью жизнь обернулась. А что, ее прелесть  
тоже горька? (1993, 35)

#### Общий стимул: минимализм.

Уже два раза употребив в статье слово *лаконизм*, я обнаружила у Сапгира понятие синонимическое, но лучше отражающее момент творческий: *минимализм* (1992, 321). И хотя Сапгир употребляет его в приложении к живописи Евгения Кропивницкого, оно прямо-таки напрашивается для довольно точного определения того общего, что не только характеризует своеобразие пунктуации, но и вообще отличает поэтику большинства рассмотренных авторов. Конечно, было бы абсурдно классифицировать литературу по правильности или неправильности пунктуации. Да читатель, наверное, уже заметил, что меня в моем контексте интересуют не школы, направления, группы (мета/мета/фористы, концептуалисты, уникалисты и др.), а какой-то общий импульс к выходу за ее, пунктуации, нормы, определяемый как стремление к расширению емкости текста при одновременной *литературной экономии*. Знаки препинания - в понимании этих авторов - вторичны по отношению к тексту, т.е. диктуются не извне правилами, а самим текстом. А это значит, что неподчинение правилам никак не делает постановку/непостановку знаков актом произвольным. Напротив, становясь частью поэтики, знаки позволяют автору исчерпывать весь их стилистический потенциал и таким образом, экономя чисто лексические средства, добиваться предельной краткости текста. Знаки препинания могут и при нормативном, но гораздо чаще при ненормативном обхождении с ними приобретать *семантическую* значимость, своей открытостью, то есть лексической несвязанностью, отлично обслуживая *минималистические* интенции



авторов. А отсутствие знаков при многих других функциях, о которых говорилось выше, заставляет работать пунктуационную память читателя, ту норму, которую держим в уме.

### Примечания

- 1 Порядка ради я упоминаю, что на эту тему, однако на другом языковом и литературном материале и с принципиально иным подходом, уже в 1966 г. вышла книга Jürgen Stenzel, *Zeichensetzung. Stiluntersuchungen an deutscher Prosadichtung*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht.
- 2 Нужно ли оговаривать, что список авторов никак не может претендовать на полноту и отчасти зависит от положения издательского дела и книжной торговли в России.
- 3 Вот лишь несколько ответов в разных интервью. Игорь Клех на вопрос, считает ли он себя постмодернистом: "Конечно, нет. То есть в какой-то степени, да. Но для себя эту проблему я решал еще лет пять назад" (1994, 5). Тимур Кибиров (на аналогичный вопрос): "Я хочу попытаться остаться традиционным поэтом" (1992, 10). Владимир Сорокин: "Я вообще не понимаю, что такое авангард, особенно, что это такое в 1992 году... [Концептуалистом] я себя никогда не считал" (1992). Сергей Стратановский: "Мне кажется, это [постмодернизм] проблема пустая" (1994, 2). Но есть и исключения, например, Генрих Сапгир (1992, 325-326).
- 4 Ссылка на фразу из письма Целана Хансу Бендеру: "Я не вижу принципиальной разницы между рукопожатием и стихотворением" ("Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht", *Mein Gedicht ist mein Messer*, München, 1961).
- 5 Вопреки ожиданиям читателей привожу здесь не Шкловского, а определение из книги Gisela Dischner 1982, 15.
- 6 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck: Rowohlt 1978, 650. "Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken, die in seinem [Ulrichs] Leben oft so unmittelbare Bedeutung gewannen, fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: 'Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!' Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt..."

## Литература

- Adorno, Th. 1958, "Satzzeichen", *Noten zur Literatur (I)*, Berlin-Frankfurt: Suhrkamp, 161-172 [Bibliothek Suhrkamp, Bd. 47].
- Айги, Г. 1991, "Реализм авангарда" (Беседа с С.Бирюковым), *Вопросы литературы*, 6, 3-15.
- Айги, Г. *Свечи во мгле и несколько песенок*, М.: С.А. Ниточкин, (без года изд. 1992?).
- Айзенберг, М. 1991, "Некоторые другие...", *Театр*, Москва 4, 98-118.
- Айзенберг, М. 1993, *Указатель имен. Стихи*, М.: Гендальф.
- Бабель, И. 1957, "Гюи де Мопассан", *Избранное*, М.: Гослитиздат.
- Бартов, А. 1991, *Прогулки с Мухиным: сборник миниатюр*, Ленинград: Нотабене.
- Гандлевский, С. 1991, "Разрешение от скорби", В альманахе Рубинштейн, Лев (сост.), *Личное дело*, М.: В/О Союзтеатр, 226-231.
- Dischner, G. 1982, *Über die Unverständlichkeit. Aufsätze zur neuen Dichtung*. Hildesheim: Gerstenberg.
- Добродеев, Д. 1993, *Архив и другие истории*, М.: Олимп-ГПП.
- Hirt, G. & Wonders, S. (Hrsg.) 1992, *Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau*, Bochum: Edition S-Press; zweisprachig.
- Иванова, В. 1962, *История и принципы русской пунктуации*, Л.: изд-во ЛГУ.
- Ицкович В.А. 1974, "Опыт описания современной пунктуации", *Нерешенные вопросы русского правописания*, М.: Наука, 172-190.
- Кибиров, Т. 1992, "Традиционный русский поэт", *Московские новости*, 15.11.1992.
- Кибиров, Т. 1993, *Сантименты*, Белгород : Риск.
- Клех, И. 1994, "Тихая сладостная дерзость" (Интервью с М.Сетюковой), *Литературная газета*, 2.11.1994.
- Кондакова, Н. "Код розы", Типоскрипт.

- Кондакова, Н. 1989, *Восхождение. Люблю и потому права*, М.: Молодая гвардия.
- Кривулин, В. 1993, "Стихи лета 1993 г.", *Вестник новой литературы*, 6.
- Кропивницкий, Е. 1992, "Я был у ее двери...", Bochum, Hirt / Wonders.
- Кудимова, М. 1990, "Смертью смерть не попрая", *Апрель* вып. 2, М.
- Lévinas, E. 1976, *Noms propres*, Montpellier; d.: *Eigennamen, Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser, 1988, [Edition Akzente], Hrsg. F.Ph. Ingold, Ü.: Frank Miething.
- Markstein, E. 1993, "Der geistesgeschichtliche Kontext der russischen literarischen Postmoderne", *Osteuropa*, 10, Aachen, 957-964.
- Musil, R. 1978, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck: Rowohlt Bd. 1; Музиль, Роберт, *Человек без свойств*, 1984, М.: Художественная литература, т.1, перевод С. Алта.
- Некрасов, В. 1990, "сады...", *Вестник новой литературы*, вып. 2, Ленинград.
- Попов, Е. 1989, "Клумба цветов", *Апрель*, вып. 1, М.
- Пригов, Д. 1989, "Висит на небе...", *Зеркала*, М.: Московский рабочий.
- Рубинштейн, Л. 1991, "Шестикрылый Серафим", *Вестник новой литературы*, 3, Ленинград.
- Рубинштейн, Л. 1994, "Меланхолический альбом", *Вестник новой литературы*, 7.
- Салимон, В. 1994, "Все то, что на плече...", *Невеселое солнце*, М.: Пушкинский фонд.
- Сапгир, Г. 1989, *Московские мифы*, М: Прометей.
- Сапгир, Г. 1992, "И барский ямб, и птичий крик", (беседа с Е. Перемышлевым), *Новое литературное обозрение*, 1, Москва, 320-328.
- Сатуновский Я. 1992, "Я Мойша из Бердичева...", Hirt / Wonders, Bochum.
- Сорокин, В. 1992, "Игра с пространством культуры" (Интервью с С. Шаповалом) - *Московские новости*, 18.10.1992.

- Стратановский, С. 1991, "Ночной вахтер", *Вестник новой литературы*, 3, Ленинград.
- Стратановский, С. 1994, "Призраки души", (Интервью с С. Шаповалом) - *Московские новости*, 10-17.4. 1994.
- Харитонов, Б. "Дуковка", 1991, *Вестник новой литературы*, 3, Ленинград.
- Цветаева, М. 1965, *Избранные произведения* (Большая серия библиотеки поэта) Ленинград: Советский писатель.
- Шапир, М. 1994, "Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса)" - *Вопросы литературы*, М. вып. III.

Марина Бобрик

## ЗАМЕТКИ О ЯЗЫКЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Синтаксис домики строит не те,  
Мир в неуклюжей стоит красоте.  
Н. Заболоцкий, "Битва слонов"

1. У Платонова все говорят "одинаково" странно и неправильно. Поэтому ожидание неискушенного читателя, воспитанного на образцовой роли литературы и настроенного на нормированный литературный язык, при чтении "Чевенгура" или "Котлована" систематически взрывается. Нарушение языковой нормы является здесь закономерным следствием отталкивания от литературного языка и языка литературы. "Платоновская речь – это попытка сломать мост между письменной и устной речью; нежелание пользоваться традицией "письменного", "книжного" языка [...]. Его повествование – это ненормативная письменная речь" (Толстая-Сегал 1978 (2), 108). Соглашаясь в целом с этим суждением, хотелось бы уяснить, в чем именно состоит ненормативность языка Платонова.

В платоновском тексте из нормы возможны два выхода: один – в субстандартные сферы языка, так или иначе связанные с языком разговорным, другой – в языковое прошлое. Эти возможности могут накладываться одна на другую, в частности, в тех случаях, когда разговорный язык сохраняет архаичные, отвергнутые или уже пережитые нормой элементы языка. Однако квалификация принадлежности платоновских аномалий разговорному языку и (или) языковой истории служит в этой работе лишь инструментом. Существенно прежде всего то, что обсуждаемые явления – н е н о р м а<sup>1</sup>. Настоящие заметки – это наблюдения над основными типами нарушения языковой нормы в платоновском тексте и над теми смысловыми эффектами, которые при таком нарушении возникают.

Речь пойдет о языке повести "Котлован" (1929–1930), избранной нами как один из текстов, где особенности языка Платонова представлены в концентрированном виде. Текст повести приводится по изданию: Платонов 1988; номера страниц указываются перед соответствующей цитатой в скобках.

2. Аномальность пронизывает у Платонова, в сущности, все уровни языка. Репшающая роль отводится, однако, синтаксису. Именно нарушения сочетаемости и правил построения фразы вызывает реакцию на других уровнях языка, деформируя семантику отдельных слов и форм, усложняя смысл высказывания в целом.<sup>2</sup> Комментирование основных механизмов "неправильного" языка Платонова, некоторые из которых в рамках иных подходов уже обсуждались (Толстая-Сегал 1978 (1), Seifrid 1987, Seifrid 1988), хотелось бы поэтому начать с синтаксиса, а затем перейти к лексическим и морфологическим явлениям. Неизбежная линейность изложения мешает вполне адекватно интерпретировать объемно концентрическое устройство текста: с уровня синтаксиса читатель спускается по спирали вглубь, к семантическим компонентам отдельных слов.

### 2.1. Анаколуф.

Пожалуй, основной у Платонова тип нарушения нормы в синтаксисе — это анаколуф (или контаминация), когда синтаксически происходит соединение частей различных конструкций, семантически же имеет место взаимоналожение этих конструкций.

(86) *Вощев забрел в // пустырь* и обнаружил теплую яму для ночлега; снизившись в эту земную впадину, он положил под голову мешок, куда собирал для памяти и отмщения всякую безвестность, опечалился и с тем уснул. Но какой-то человек *вошел // на пустырь* с косою в руках и начал сечь травяные рощи, росшие здесь испокон века.

Данный фрагмент строится на противопоставлении. Оно выражается союзом *но*, помечающим границу между противопоставленными друг другу предложениями и соотнесенными друг с другом сочетаниями *забрел в пустырь* и *вошел на пустырь*. Остановимся на этих сочетаниях.

С точки зрения нормы оба они неправильны. Однако механизм синтаксических нарушений в одном и другом случае действует по-разному.

В сочетании *забрел в // пустырь* нарушена сочетаемость формы В.п. *пустырь*: вместо нормативного предлога *на* здесь использован предлог *в*. Обрыв конструкции проходит таким образом перед словом *пустырь*. Нарушение нормы ставит это словосочетание в ассоциативный ряд модели *в + В.п. с пространственным значением*. Таким образом, сочетание *в пустырь* строится по аналогии с сочетаниями типа *в поле, в сад, в лес, в дубри* и т.п. Нарушение синтаксической сочетаемости, то есть несоответствие между моделью и ее лексическим наполнением, приводит к

семантическому сдвигу. Возникшая синтаксическая ассоциация вызывает у читателя представление о пустыре как о пространстве, похожем на поле, сад, лес, дебри. Продвигаясь дальше по тексту, он находит опору для такого представления, так как оказывается, что пустырь, куда забрел герой Платонова, являл собою "травяные рощи". Чтобы обсуждаемая конструкция стала правильной, достаточно мысленно водворить в нее слова, соответствующие реальности – заменить *пустырь* на *травяные рощи*. Получим \* *забрел в травяные рощи*.

Во втором предложении, где речь идет о косаре, неправильна конструкция *вошел // на пустырь*, что связано с нарушением управления глагола *вошел*: вместо предлога *в* с В.п. использован предлог *на*. Ассоциативный ряд, который строится от правильной части (*на пустырь*), включает в себя сочетания типа *прийти на пустырь*, (*на*)*ступить на пустырь* и т.п. Очевидно, что конструкция станет правильной только после замены глагола *вошел* на один из глаголов этого ассоциативного ряда. Причем правильное с точки зрения языковой нормы высказывание адекватно отражало бы в этом случае действительность, ибо глаголы *прийти*, (*на*)*ступить* вполне адекватны действиям косаря. Напротив, замена слова *пустырь* на сочетание *травяные рощи*, которая, как мы видели, гармонизировала конструкцию в первом случае, здесь оказывается совершенно невозможной, вызывая полный распад синтаксических связей: ср. \* *забрел в травяные рощи* и \* *вошел на травяные рощи*. Итак, пустырь на самом деле не пустырь, а травяные рощи; косарь на самом деле не вошел, а наступил, напал с косою на травяные рощи. Нарушения синтаксиса отражает таким образом несоответствие слов элементам мира, а неправильность языка – неправильность жизни.

Поняв устройство соотнесенных друг с другом сочетаний *забрел в пустырь* и *вошел на пустырь*, можно увидеть, как в разбираемом фрагменте через синтаксис противопоставлены друг другу два типа отношения человека к природе и миру. Вошел воспринимает мир как объемное пространство, в которое человек входит и находит в нем свое место – "земную впадину". Косарь, напротив, мыслит себя вне природы и видит в ней голую плоскость – объект и поле для своей деятельности.

Иногда возникающая в результате анаколуфа аномальная конструкция сопровождается фонетическим эффектом, усиливающим смысловой заряд текста.

(99) Козлов сел в обнаженный грунт и *дотронулся руками // к костяному своему лицу*.

Происходит взаимоналожение конструкций:

\* *дотронуться до лица*

\* *притронуться (прикоснуться, поднести руки и т.п.) к лицу.*

Спотыкающаяся фонетика на стыке двух *к* (*к костяному*) усиливает ощущение окостенелой твердости.<sup>3</sup>

В ряде случаев анаколуфические структуры призваны имитировать причудливые построения в речи героев, возникающие как результат усвоения ими осколков газетно-лозунговой речевой культуры, ее штампов:

(140) Активист дал знать Чиклину и Воцеву, что директивой товарища Пашкина *они должны приурочить все свои скрытые силы на угождение колхозному разворачиванию.*

(100) Но Козлов [...] хотел идти к Прушевскому сказать, что землю больше не роют и надо *предпринимать существенную дисциплину. Собираясь совершить такую организованную пользу, Козлов заранее радовался и выздоровливал.*

(111) Наши рабочие *еще не подтянулись до всего понятия, и вам будет некрасиво нести должность.*

Драматичность разлада между официальными документами и реальностью также может быть выражена средствами синтаксиса:

(130) Мы же, согласно пленума, обязаны *их ликвидировать не меньше как класс, чтобы весь пролетариат и батрачье сословие // осиротели // от врагов!*

## 2.2. Заполнение потенциальных валентностей слова / формы.

При наложении друг на друга различных конструкций зачастую наблюдается максимальная реализация потенциальных валентностей слова, делающая эффект "остранения" предельно интенсивным.

(122) Только живота ее нету, *мне спать не на чем // головой.*

Здесь контаминация двух конструкций:

\* *мне спать не на чем*

\* *мне не на что лечь головой*

Не случайно, что это говорит ребенок. Детская речь для Платонова – одна из идеальных возможностей увидеть мир заново, заново назвать все



предметы и действия. В таком восприятии нет ничего само собой разумеющегося. Поэтому необходимым оказывается уточнение *головой*, хотя фраза была бы и без того понятна.

Ср. еще один контекст из Настиной речи:

(119) Только я одна буду жить и *помнить тебя // в своей голове*.

В результате взаимоналожения конструкций \* *помнить кого-л.* и \* *держат в голове что-л.* происходит сдвиг в значении глагола *помнить* – память мыслится конкретно локализованной в голове.

"Остранению" подвергаются у Платонова прежде всего облик человека, его строение и его действия. Слой самоочевидности снимается с самых простых вещей, все называется и толкуется заново:

(80) Тело Вощева побледнело от усталости, он почувствовал холод на веках и *закрыл ими теплые глаза*.

(141) Он шел на ночлег рядом с Чиклиным и беспокоился, что тот сейчас ляжет и заснет, а он будет один *смотреть глазами* во мрак над колхозом. Ср. также из речи Насти:

(123) – А когда мою маму Юлией звали, когда она еще *глазами смотрела и дышала все время*, то женилась на Мартыныче.

Читатель воспринимает, в частности, этот контекст на фоне нормальных сочетаний \* *смотреть широко открытыми глазами* и \* *тяжело дышать все время* и т.п. Эффект "остранения" достигается благодаря значимому нулю на месте отсутствующего определения к словам *глазами* и *дышать*. Можно видеть здесь также реализацию потенциальных валентностей слова, если как на нормативные соответствия опираться на глаголы без распространителей (\* *когда она еще смотрела и дышала*).

(102) И ему стало легко и неслышно внутри, точно он жил не предсмертную, равнодушную жизнь, а ту самую, про которую ему *шептала некогда мать своимн устами*.

(109) Она ему шла навстречу и, *приподнявшись на скрытых под платьем ногах*, охватила его за плечи.

(114) Его тело *отощало внутри одежды*.

За этими и подобными контекстами стоит человек, увиденный наивными глазами, Адам, существо, орудующее частями своего как бы отделенного от души / духа тела, как инструментами, как частями механизма (ср. Seifrid, 371 и след.) Таков человек, например, на эскизах костюмов Л. Поповой или у Малевича конца 20-х–начала 30-х гг.

### 2.3. Эллипсис: незаполнение обязательных валентностей слова/формы.

Противоположное только что рассмотренному явлению эллиптирование обязательного распространителя ярче всего можно, кажется, наблюдать в сочетаниях с местоимением *свой*.

(170) Настя встала в // *свой* // *рост*.

Сочетание в *свой рост* воспринимается на фоне нормативных сочетаний *во весь рост* ("выпрямившись") и *во весь свой большой (огромный, гигантский и т.п.) рост*, которые накладываются друг на друга. Незаполненными остаются при этом валентность слова *весь*, обязательная для обоих выражений, и валентность качественного прилагательного со значением "большой", обязательная для второго сочетания. Незаполненные позиции являются значимыми нулями, так как есть контексты (нормативные), в которых эти позиции заполняются. В аномальном сочетании в *свой рост* смыслы нереализованных лексических наполнителей конструкции принимает на себя слово *свой*: помимо присущей ему грамматической семантики возвратно-притяжательного местоимения это слово несет в себе лексические значения "собственный", "свойственный", "настолько большой, насколько Настя выросла". Благодаря этому семантическому сдвигу все сочетание в целом становится одним из смысловых центров своего контекста – разговора между героями повести о жизни и смерти, где к Насте обращены слова Вощева: "Не расти, девочка, затоскуешь" (Платонов 1988, 171).

(104) Урод хотел произнести // *свое* // *слово* // в окно.

Приведенное предложение возникло в результате контаминации нескольких конструкций, а именно:

- \* произнести речь
- \* сказать свое слово в чем-л.
- \* сказать свое веское слово
- \* сказать, крикнуть что-л. в окно

Обстоятельственный распространитель в форме В.п. с предлогом (куда? в окно) нарушает сочетаемость глагола *произнести*, требующего при себе П.п. с предлогом (*произнести речь где? в зале*). Нарушение нормативной конструкции актуализирует первоначальное значение этого глагола – "вынести, держа перед собой"; глагол речи вновь преобразуется в глагол движения.

Значения слов *свое* и *слово* под воздействием конструкции также деформируются. Значимое отсутствие определения между этими словами обуславливает увеличение семантической нагрузки местоимения *свое*. Оно несет в себе не только грамматическое значение возвратности и притяжательности, но и лексические значения "собственное", "веское", "новое" и т.д. по ассоциации с идиомами *сказать свое веское слово, сказать свое слово в чем-л., сказать новое слово в чем-л.*

Слово *слово* выступает в этом контексте в своем старом значении "речь" (*произнести речь*).

Ср. (85) Я испугался, что ты на ту девочку // *свое слово скажешь* или подействуешь как-нибудь.

Управление глагола *подействуешь* (*на кого-л.*) переносится и на синтаксически связанный с ним глагол *скажешь* – явление нередкое в разговорной речи. Однако в отличие от обиходного языка в художественном тексте возникающий при этом смысловой сдвиг безусловно значим. Глагол *сказать* принимает на себя не только значение "подействуешь", лексически выраженное в данном контексте, но и семантику ассоциативно связанных с этим контекстом выражений (*напустить порчу на кого-л., накричать на кого-л., напуститься на кого-л.* и т.п.). На фоне этих ассоциаций ощутимым становится значимый нуль в сочетании *свое слово*, так как ясно, что подразумевается негативный определитель (\* *свое дурное слово*). В отсутствие такового его семантику впитывает в себя местоимение *свой*.

Примеры с местоимением *свой* достаточно ярко иллюстрируют действие в тексте Платонова "закона сохранения смысла", который заключается в том, что семантику нереализованных компонентов конструкции принимают на себя наличные компоненты ее. Значимое отсутствие качественных определителей при *свой* делает эффект "остранения" особенно ощутимым в силу того, что в этом местоимении преобладает собственно грамматическая семантика (притяжательность, возвратность), в то время как лексическая семантика гораздо менее выразительна. Именно поэтому с точки зрения носителя русского языка *свой* не является опре-

делением к слову. Сходное явление имеет место, например, в следующем случае:

(162) Медведь поднялся с посуды, обнял поудобней тело мужика и, сжав его с силой, что из человека вышло нажитое сало и пот, закричал ему в голову на разные голоса.

Слово *силой* усиливается здесь семантикой эллиптированного, но pregnantly присутствующего во фразе местоимения *такой*.

Незаполненными склонен Платонов оставлять также валентности, имеющие чисто грамматическое значение:

(104) Здесь инвалид вырвал из земли ряд роз, бывших под рукой, и, не пользуясь //, бросил их прочь.

Значимый нуль возникает на месте Т.п. *ими* (\* не пользуясь ими), ибо лексически это местоимение опустошено, а его грамматическая семантика имплицитно присутствует в глаголе, подразумевающем именно конструкцию с Т.п.<sup>4</sup>

#### 2.4. Эллипсис: упрощение конструкций с союзными средствами.

Употребления придаточных предложений или оборотов с союзными средствами Платонов избегает и старается использовать бессоюзные конструкции, что сближает его язык с разговорным. "Снятие" нормы в этой области синтаксиса может сопровождаться выходом в языковую историю, как, например, в случае синонимии различных средств выражения цели – существительного, инфинитива, придаточного предложения, инфинитивного оборота.

(85) Воцев продолжал томиться и пошел в этот город // жить.

Инфинитив употреблен здесь вместо нормативного целевого оборота \* *чтобы (в нем) жить*. Неожиданна, однако, не столько эта замена, сколько нарушение запрета на лексическую сочетаемость глаголов *пошел* и *жить* в рамках целевой конструкции. В литературном языке русского средневековья – русском церковнославянском – инфинитив и придаточное с *чтобы* также были синонимичны, но распределение их было обусловлено степенью книжности каждого из них и к лексическому значению отношения, видимо, не имело. Поэтому сочетание *пошёл жить* для церковнославянского языка вполне нормально. Это, по всей вероятно-

сти, неосознанное попадание в старую конструкцию позволяет раскрыть экзистенциальную важность поступка платоновского героя.

(145) Лошади вошли в воду и постояли в ней некоторое время *для своей чистоты*.

Вместо придаточного цели (\* (для того,) чтобы стать чистыми) здесь используется сочетание существительного с предлогом – конструкция опять-таки вполне нормальная в рамках древнерусского и церковнославянского, но явно отклоняющаяся от нормы современного русского языка. То, что лошади вошли в воду, чтобы выйти из нее чистыми, – очевидность обыденной жизни, где ей соответствует обыденно правильная языковая форма (придаточное с *чтобы*); в художественном мире Платонова очевидностей нет, все как бы заново, а потому и называется заново и независимо от нормы. Именно это создает интенсивный эффект "остранения", фиксируя внимание читателя на таких мнимых очевидностях.

Платонов избегает полипредикативных конструкций и других типов. В ряде случаев при этом используется простой, но по сочетаемости неверный инфинитивный оборот:

(114) Сафронов *управился // принести Жачева*.

Эллиптируется в данном случае \* *управился с тем, чтобы принести*. Можно видеть здесь также контаминацию двух конструкций:

\* *управился с чем-л.*

\* *сумел, ухитрился что-л. сделать*.

Эллипсис полипредикативной конструкции с сочинительной связью также может разрешаться в инфинитивный оборот:

(134) Пашкин же, пока шел по вестибюлю, *обдумал // увеличить котлован не вчетверо, а в шесть раз*.

Свертыванию здесь, очевидно, подвергается конструкция \* *все обдумал, и надумал увеличить котлован*. Семантический вес глагола *обдумал* при этом увеличивается, так как имплицитно он называет два действия: "обдумать" и "надумать" (= "решить").

(115) Ему никто *не возражал // здесь находиться*.

Если видеть здесь эллипсис, то свертыванию подвергается высказывание \* *Ему никто не возражал и не мешал здесь находиться*. Пропуск

выражения *не мешал* (или *не запрещал*), оставившего по себе в тексте присущую ему инфинитивную конструкцию, может объясняться частичной синонимией *возражать* и *мешать* (*запрещать*).

В речи героев свертывание сложных синтаксических структур, очевидно, имитирует разговорный язык:

(174) *"Эту кузню надо запомнить побелить"*, – спокойно думал Блисей за трудом.

Эллипсису подвергается сложноподчиненное предложение \* *надо запомнить, что эту кузню надо побелить*.

(170) *Если она умерла, то он решил уехать* стряпать пищу на ее детей.

В несобственно-прямой речи героя свертыванию подвергается сложноподчиненная конструкция \* *он решил, что если она умерла, он должен уехать*.

### 2.5. Инверсия.

Инверсивный порядок слов встречается в платоновском тексте нередко. В большинстве таких случаев читатель имеет дело с архаизированным, ассоциирующимся с "высоким стилем", славянизированным порядком слов (в частности, с постпозицией определения по отношению к определяемому слову). Употребления эти остаются, однако, в рамках стилистических возможностей стандартного русского языка и потому в поле нашего внимания не попадают. Указать хотелось бы только на случаи нарушения нормы порядка слов. Любопытен, в частности, следующий контекст:

(96) *Воцев не услышал себе слово в ответ*.

Такой порядок слов (вместо \* *не услышал слова себе в ответ* или \* *не услышал себе в ответ слова*) существенно меняет их группировку. В нормативном варианте она такова: *не услышал – слова – себе в ответ*. Группа *себе в ответ* составляет определение к слову *слова* и может стоять как в препозиции, так и в постпозиции к нему. У Платонова слова группируются иначе: *не услышал себе – слово – в ответ*. Решающую роль в этой перегруппировке имеет позиция местоимения *себе*: из группы определения к слову *слова* оно переходит в группу глагола-предиката. Семантический сдвиг затрагивает при этом все элементы высказывания. При

глаголе себе становится энклитикой, актуализируя старое значение "действия или качества какого-либо лица в особенности, действия лица самого по себе и самого для себя" (Буслаев 1959, 394), сохранившееся в современном языке в сочетаниях типа *пусть живет себе, а ты сиди себе и помалкивай* и т.п. Зримая, предметная отдельность и отделенность чело- века от слова подчеркивается номинативной формой *слово* вместо нормального Р.п. *слова* (ср. далее раздел об отрицательных конструкциях). Наконец, остаток разрушенной идиомы *себе в ответ* – сочетание *в ответ* воспринимается как "остраненный" эквивалент прилагательного *ответный* (\* *ответного слова / ответное слово*). Так перемещение одного слова вызывает цепную семантическую реакцию, и возникает текст, адекватный ситуации безответности.

3. Внутри и на фоне описанных синтаксических явлений происходят деформации грамматических форм и их значений.

### 3.1. Возрождение первичной грамматической функции.

На уровне грамматики отказ от нормы выражается прежде всего в "отмене" вторичной (исторически более поздней) грамматической функции и возрождение тем самым функции первичной.

3.1.1. Так, например, в прилагательном может актуализироваться глагольно-причастная семантика:

(181) *Настя протянула свою тонкую, как овечья ножка, занемогшую руку к лежащему // на дворе колхозу.*

Обстоятельственный распространитель *на дворе* нарушает сочетаемость прилагательного *лежащий*, так что в нем оживает глагольная семантика и оно воспринимается как причастие (вместо \* *к лежащему на дворе колхозу*, так как колхозники действительно лежали на дворе). Использование *лежащий* вместо *лежащий* привносит в текст смыслы, ассоциирующиеся у читателя со словом *лежащий*, которое в современном русском языке встречается лишь в некоторых устойчивых выражениях (*под лежащий камень вода не течет, лежащего не бьют*). При этом идиоматически связанное значение этого слова становится как бы вновь свободным, и возрождается старая разговорная форма причастия на -яч.

(144) [...] *сказал один подкулачник, уединенный // от населения на Оргдворе за свой вред.*

Распространители с предлогами *от* и *на* актуализируют в прилагательном *уединенный* его первоначальное значение причастной формы.

Характерный для глаголов распространитель – наречие – может актуализировать глагольную семантику субстантивированного прилагательного; субстантивация при этом "снимается":

(103) Он любил тогда следить за *прохожими мимо*.

Здесь можно видеть контаминацию двух сочетаний:

\* за *прохожими*

\* за *проходящими мимо*

Спровоцированная наречием *мимо* ассоциация с причастием актуализирует внутреннюю форму слова *прохожий* – это "тот, кто проходит (мимо)".

3.1.2. Глагольность может актуализироваться и в отглагольном существительном:

(93) Ночной *косарь // травы* выпался.

Отглагольное существительное *косарь* употреблено с распространителем объектного значения *травы* (ср. *косить траву*). С одной стороны, здесь можно видеть частое у Платонова по возможности подробное написание и пояснение предметов мира как бы из наивной перспективы (*косарь* – это тот, кто косит траву, отсюда *косарь травы*); с другой стороны, это указание на существо действий *косаря*, ибо он, с точки зрения автора – \* *убийца травы* (см. пример в начале статьи).

(97) Инженер Прушевский уже с двадцати пяти лет почувствовал стеснение своего сознания и *конец дальнейшему // понятию // жизни*.

В этом контексте, где *понимание жизни* есть способность вместить ее в сознание, слово *понятие* предстает в своем этимологическом значении названия действия "взять, принять (в себя)".

3.1.3. Слова, относящиеся к так называемой категории состояния, могут использоваться в первоначальной функции наречия:

(102) И ему стало *легко и // неслышно // внутри*.



Новая (исторически старая) функция подчеркивается и подсказывается здесь однородной связью с наречием *легко*.

(150) Он безмолвно любил бедноту, которая [...] *желательно рвалась* вперед в неведомое будущее.

3.1.4. Наречие, являющееся по происхождению сочетанием существительного с предлогом, может этимологизироваться:

(117) – А для чего, товарищ Сафронов? – прислушался Воцев *издали // сарая*.

Наречие *издали*, использованное в сочетании с Р.п. *сарая*, распадается на свои этимологические составляющие *из + дали* (причем ударение при чтении сохраняется на предлоге *из*, что отвечает нормам субстандартного, диалектного языка). Можно видеть здесь также взаимоналожение двух высказываний:

\* *прислушался издали*

\* *прислушался из глубины сарая*

Необычное употребление усиливает здесь почти до гротеска представление о необычайно длинном сарае, в глубине которого находится Воцев.

(100) Письмо сестре он отправил и хотел теперь упорно действовать [...] и строить любое здание в // *чужой // прок*.

В наречие *впрок* "врезан" распространитель *чужой*, так что это сочетание служит, по сути, эллиптированным, свернутым эквивалентом высказывания \* *строить впрок для кого-то чужого*.

3.1.5. Непривычная, неправильная сочетаемость возвратных глаголов может обнажать происхождение их из сочетания глагола с возвратным местоимением в В.п. *ся*.

(80) Воцев спустился по крошкам земли в овраг и лег там животом вниз, чтобы уснуть и *расстаться с // собою*.

Надлом в конструкции проходит между предлогом *с* и возвратным местоимением *собою*, так как нарушается запрет на сочетаемость глагола *расстаться* (*с кем-л., с чем-л.*) с обозначением субъекта действия. Значения обоих компонентов конструкции деформируются, что средствами нормативного языка можно было бы передать следующим образом:

\* *расстать себя с собою*. Так сон предстает как расставание двух сущностей, составляющих человека, а при дальнейшем движении вглубь внутренней формы слова *рас-стать-ся* – как "пере-стать быть", как временная смерть.

В возвратном глаголе, поставленном в непривычные синтаксические условия, может нейтрализоваться разница медиального и пассивного значений; оба они прегнантно присутствуют в глагольной форме, что служит многозначности текста:

(183) Чиклин все время держал Настю при себе, собираясь уйти с ней на котлован, но *задерживался* происходящими условиями.

Если бы точка стояла после *задерживался*, эта форма возвратного глагола имела бы однозначно медиальное значение (= "он оставался"). Но распространитель в Т.п. смещает семантику глагола, актуализируя пассивное значение (= "его задержали"). Ср. также:

(158) *По колхозной улице* также находились нездешние люди.

Здесь можно видеть контаминацию двух конструкций:

\* *по улице шли нездешние люди*

\* *на улице находились нездешние люди*

Одновременное восприятие этих конструкций читательским сознанием деформирует медиальное значение возвратной формы: в ней актуализируется и пассивное значение: \* *идя по улице, можно было найти, увидеть нездешних людей*. Благодаря этому эффекту происходящее можно увидеть как с точки зрения самих идущих по улице людей, так и внешнего по отношению к ним наблюдателя.

3.1.6. Нарушение синтаксических связей, взаимодействие по ассоциации различных конструкций может выявлять первоначальную семантику грамматической, в частности глагольной, формы:

(168) Жачев сполз с крыльца, *внедрился // среди* суetyащихся ног и начал спроста брать людей за нижние концы и опрокидывать для отдыха на землю.

Ассоциативно связанными оказываются здесь две конструкции:

\* *внедриться (куда?) в*

\* *оказаться (где?) среди*

Взаимодействие их семантики приводит к тому, что глагол *внедрился* принимает в себя значение *оказался*, и, таким образом, более выпуклой становится этимологическая перфектная семантика современной русской формы прошедшего времени – семантика действия в прошлом, результат которого наблюдается в настоящем.

Оживление этого значения, только иным способом, происходит и в следующем тексте:

(128) Громадный [...] голый человек сказал не сразу свое слово, он сначала опустил голову и напряженно // сообразил.

Синтаксис здесь сломан наречием *напряженно*, которое нарушает конструкцию последовательных действий (\* он опустил голову и сообразил). Грамматически разлад состоит в несоблюдении запрета на сочетаемость этого наречия с глаголами совершенного вида. При таком употреблении *напряженно* вовлекает в текст семантику несовершенного вида, с формами которого это наречие обычно используется. Воссоздается, таким образом, заново нерасчлененная в видовом отношении глагольная форма с ярким перфектным значением (\* он напряженно соображал и сообразил).

### 3.2. Р.п. и прилагательное.

В пограничной между грамматикой и лексикой области лежит целый ряд характерных для Платонова употреблений, связанных с ненормативным использованием синонимичных форм. Речь идет о конструкциях, распределение между которыми менялось на протяжении истории русского литературного языка. Поэтому выбор неактуального для современной нормы синонима сопровождается выходом в языковую историю и возрождением старых значений.

Конструкция с приименным Р.п. – одна из наиболее частотных у Платонова. По происхождению это книжная форма, унаследованная русским литературным языком из церковнославянского, где она в свою очередь обосновалась в значительной степени под влиянием греческого языка, и укрепившаяся под воздействием французского синтаксиса. Экспансия Р.п. приименного в современном языке идет в основном через книжную, деловую, газетную сферы языка. Для дальнейшего комментария к примерам необходимо отметить, что грамматически синонимичные формы Р.п. и прилагательного семантически зачастую асимметричны. Это означает, что замена одной формы на другую влечет за собой изменение смысла. При неконвенциональном отношении к слову

(в художественно-поэтическом сознании, в традиционном религиозном и традиционном фольклорно-мифологическом, в детском сознании) всякая замена одной формы на другую создает сдвиг в значении. Достаточно вспомнить в этой связи, что началом раскола в русской церкви в 17 в. послужил конфликт никониан и старообрядцев вокруг замены в Символе Веры сочетания *Душе истинный* на *Душе истины*: носители традиционного языкового сознания, старообрядцы, отказывались принять замену прилагательного на Р.п., так как, по их мнению, при этом изменялся смысл текста. У Платонова нарушения нормы употребления этих форм подчинены поискам новых или первоначальных смыслов, стремлению к умножению смыслов.

(121) У кого в штанах лежит *билет партии*, тому надо непрерывно заботиться, чтоб в теле был *энтузиазм труда*.

Употребление Р.п. вместо прилагательного в сочетании *билет партии* (вместо *партийный билет*) имеет прежде всего функцию "остранения". Разрушение привычного сочетания, в котором значения компонентов, особенно слова *билет*, в известной мере стерлись, восстанавливает первоначальную свежесть этих значений. *Билет* вновь попадает в свойственный ему круг лексических ассоциаций (*билет в театр, в цирк, на стадион* и т.п.), а Р.п. *партии* актуализирует значение принадлежности (*билет партии = билет, выданный партией и ей принадлежащий*).

В сочетании *энтузиазм труда* (вместо \* *трудовой энтузиазм*) на первый план выдвигается функция умножения смыслов. Смысловое ударение перемещается со слова *энтузиазм* на слово *труда*. Кроме того, качественные отношения в данном сочетании преобразуются в субъектно-объектные, что для Платонова в теме труда содержательно важно. При этом Р.п. субъекта (\* *энтузиазм, сообщаемый трудом*) и Р.п. объекта (\* *энтузиазм к труду, в труде*) сливаются в одном слове, что и позволяет внести в контекст дополнительные смыслы при экономии речевых средств.

(186) Воцев поднял Настю на руки [...] и с *жадностью // счастья* прижал ее к себе, найдя больше того, чем искал.

Выбор неоднозначной формы Р.п. обусловлен, очевидно, стремлением передать сложность человеческой эмоции. Эта форма может быть в равной мере понята и как Р.п. объекта (\* *жадность счастья = жажда счастья*) и как определительный Р.п. (\* *с жадностью счастливого человека*).

Ср. также предельное расширение значения определения при выборе формы Р.п.:

(90–91) На выкошенном пустыре пахло умершей травой и сыростью обнаженных мест, отчего яснее чувствовалась *общая грусть жизни и тоска тщетности*.

(148) Близ церкви росла старая *забвенная* // *трава* и не было тропинок или прочих человеческих проходных следов.

Употребление прилагательного усложняет семантику всего сочетания, сообщая слову *трава* нерасчлененное субъектно-объектное значение:

\* *трава забвения* (= *трава, отбивающая память*)

\* *трава, о которой позабыли*.

Объектное значение "позабытый", существовавшее ранее в языке (Даль, I, 551), из-за неправильной сочетаемости вновь актуализируется.

Достаточно часто форма Р.п. – как правило, это цепочки Р.п. – появляется в тексте как имитация языка газет и лозунгов:

(134) Тогда Пашкин положил бутерброд обратно в корзину для бумаг, боясь, что его сочтут за человека, живущего *темпами эпохи режима экономии*.

Иной контекст для цепочек Р.п. – это внутренняя речь героя, в которой слово – черновик мысли и фраза может линейно наращиваться до бесконечности:

(175) Прушевскому казалось, что все чувства его, все влечения и давняя тоска встретились в рассудке и сознали самих себя до самого источника происхождения, до *смертельного уничтожения наивности всякой надежды*.

### 3.3. Мена личной и безличной конструкций.

Привнесение в текст новых смыслов может осуществляться также путем замены ожидаемой личной конструкции на безличную, как это происходит, например, в следующем контексте:

(108) *Перестань брать слово, когда мне спится, а то на тебя заявление подам!*

Безличная конструкция с Д.п. субъекта (*мне спится*) употребляется в придаточной части вместо личной конструкции \* *я сплю*. Сдвиг в значении предложения формирует представление о сне как о не зависящем от субъекта процессе. Так грамматическая семантика воспринимается на уровне образно-символических смыслов. С другой стороны, дистрибуируется антонимическая пара *мне не спится – мне спится* (= *я хорошо сплю*).

### 3.4. Грамматика отрицания.

В области отрицания значимые отклонения от нормы также могут совпадать с предшествующими состояниями языка:

(152) *Солнце // не было* в природе ни вчера, ни нынче.

Экзистенциальный смысл глагола *быть* подчеркивается употреблением Им.п. вместо нормативного Р.п. отрицания (ср. \* *солнца не было*). *Быть* выступает в этом контексте в прегнантном значении "существовать", так что можно видеть здесь взаимоналожение двух конструкций:

\* *солнце не существовало*

\* *солнца не было*.

Избираемая Платоновым конструкция выглядит не только аномальной, но и архаичной, так как конкурировавшая в истории русского языка с Р.п. отрицания форма И.п. в определенных условиях и в определенный период признавалась нормативной. В то же время аномальная платоновская конструкция ассоциируется с предложениями типа *Он не был дома*, что заставляет воспринимать солнце как живое существо.

(140) У нас стихии сейчас нет ни капли, *деться // никому // некуда!*

Усиление ощущения безысходности, заложенного в этой фразе, достигается двойным отрицанием – и в местоимении субъекта, и в обстоятельном наречии (вместо \* *деться всем некуда*). Эта нарушенная отрицательная конструкция характерна также для разговорного языка.

### 4.1. Разрушение идиомы.

На уровне лексики нарушение нормативных синтаксических связей наиболее ярко проявляется в сочетаниях идиоматического характера. При этом эффект "остранения" тем резче, чем больше степень семантической нерасчлененности компонентов идиомы. Разрушению могут подвергаться фразеологические сочетания различных стилистических сфер –

нейтральной, общелитературной, газетно-публицистической, канцелярско-деловой. Механизмы нарушений могут быть при этом весьма разнообразны. Рассмотрим ряд примеров из текста повести "Котлован".

(144) *директива не спустилась на колхоз*

Исходным для этого сочетания является газетный штамп *спустить директиву (кому-л. откуда-л.)*. Грамматическая трансформация состоит здесь в замене пассивной конструкции (типа \* *директива была спущена*) на медиальную (*директива не спустилась*). Сдвиг в значении глагола, обусловленный этой трансформацией, направлен в сторону значения конкретного физического действия. Иными словами, актуализируется прямое значение *спуститься* как глагола движения. Соответственно изменяется и управление глагола: вместо Д.п. ожидаемой пассивной конструкции – форма В.п. с предлогом *на* медиального оборота. Так возникает образ директивы как парашюта или дирижабля, который спускается на колхоз откуда-то сверху.

(137) *Козлов продолжал лежать умолкшим образом, будучи убитым.*

Разрушение идиомы *таким образом* происходит путем замены местоимения *таким* на конкретный определитель – причастие *умолкшим*. Сочетание в целом утрачивает идиоматичность и преобразуется в свободное. При этом актуализируется первичное лексическое значение слова *образ*, стертая в идиоме *таким образом* и преобразованное в переносное значение "способ, средство", а именно "вид, внешность, фигура, очертание" (Даль, II, 614). Взаимоналожение двух этих значений усложняет семантику слова *образ* и позволяет из перспективы наивного наблюдателя описать мертвого – это человек, у которого лицо и весь облик умолкли. И здесь в поисках начальных смыслов Платонов как бы раскручивает назад историю слова до той точки, где слова образуют живые и гибкие сочетания, еще не отвердев в словесный блок. Ср. в этой связи генезис латинских сочетаний прилагательного с аблативом *mente* с дальнейшим их преобразованием в наречия романских языков типа фр. *lentement* < *lente mente* и т.п.

(128) *То ли он утомился или же умирал по мелким частям на ходу // жизни.*

Распространитель в форме Р.п. *жизни* разрушает идиому *на ходу*. При этом исходная ее семантика (значение "похода", "не придавая чему-л.

значения", "не уделяя чему-л. внимания") существенно расширяется. Новые значения актуализируются при ассоциативном соотнесении сочетания *на ходу жизни* с конструкциями типа *на ходу поезда*, *на холостом ходу*, *механизм на ходу*, *машина на ходу* и т.п. В слове *ход* оживает прямое значение физического движения и терминологическое значение движения механизма. Таким образом, в сочетании *на ходу жизни* реализуется существенное для умонастроения Платонова представление о жизни не только как о пути, но и как о движущемся механизме.

(94) Во всей России теперь моют полы *под праздник* // социализма.

Сочетание *под праздник* употребляется в русском языке как самостоятельно, так и с распространителем, который может быть выражен прилагательным (*под светлый праздник*, *под большой праздник*) или формой Р.п. существительного, называющего определенный праздник (*под праздник Пасхи*). Нарушение последнего условия в тексте Платонова является следствием контаминации нормативной конструкции *под праздник* + Р.п. и идиомы из газетного обихода *праздник социализма*. Разлад между словами обусловлен здесь тем, что в противоречие вступают конкретное и переносное, нейтральное и газетное значения слова *праздник*. Как и в других случаях, распад словесных связей отражает несоответствие слов реальности. Разрыв связей проходит перед словом *социализма*, которое тем самым оказывается вне согласованности с другими словами, потому что происходящее понятию "социализм" не отвечает.

Дистанция в отношении книжной традиции проявляется и в разрушении сочетаний типа *figura etymologica*, многие из которых приобрели в литературном языке характер идиом благодаря употребительности в языке Библии.

(102) И ему стало легко и неслышно внутри, точно он *жил* не предсмертную, равнодушную *жизнь*, а ту самую, про которую ему шептала некогда мать.

(133) Но Пашкин постоянно *думал светлые думы*.

*Figura etymologica* библейского типа расщепляется в этих примерах определением к В.п. объекта (соответственно, *предсмертную*, *равнодушную жизнь* и *светлые думы*), что нарушает ее целостность и, следовательно, "цитатность" (ср. воспринятую русским литературным языком с ироническими коннотациями идиому *думать думу*). В то же время стилистическая связь с библейским повествованием не исчезает: органич-



ные для мировосприятия Платонова элементы библейского языка вовлекаются в его собственную языковую систему, где они могут подвергаться и свойственным этой системе деформациям.

#### 4.2. Мена конкретного и абстрактного, прямого и переносного значений.

Стремление заново увидеть и назвать элементы мира отменяет привычные представления о конкретном и абстрактном и их отношениях между собой в языке. С одной стороны, как можно было видеть в ряде наших примеров, отвлеченные вторичные значения вновь приводятся к первичным конкретным значениям. С другой стороны, конкретные значения обретают в платоновском тексте новые отвлеченные смыслы. Нередко движение в этом направлении оказывается возвратом в языковое прошлое, к старым нерасчлененным значениям слов.

(84) Он захотел немедленно открыть *всеобщий*, // *долгий* // *смысл жизни*, чтобы жить впереди детей.

Синтаксические связи в конструкции \* *всеобщий смысл жизни* нарушаются вторжением слова *долгий*, конкретно-временная семантика которого несовместима с абстрактным *смысл*. За текстом стоит сочетание \* *всеобщий смысл долгой жизни*. Однако эта перестановка определения *долгий* значима. При слове *смысл* оно выступает в старом своем нерасчлененном пространственно-временном значении "длинный" + "долгий" (СРЯ IV, 296). Пространственный компонент этого значения связан с частой у Платонова традиционной метафорой "жизнь – дорога". Таким образом, в приводимом контексте взаимодействуют смыслы двух конструкций:

\* *всеобщий вечный смысл жизни*

\* *смысл долгой жизни = длинного жизненного пути.*

#### 4.3. Оживление внутренней формы слова.

Движение к первоначальным смыслам слов с неизбежностью приводит к осмыслению внутренней формы слова.

(143) Они ожидали активиста как *первоначального человека* в колхозе, чтобы узнать от него, зачем им идти в чужие места.

*Первоначальный человек* в качестве характеристики активиста заставляет прежде всего воспринять *первоначальный* как "первый из начальников, главный начальник". Это значение, присущее вышедшему из употребления слову *первоначальственный* (Даль, III, 31), появляется в тексте Платонова в результате осмысления (и переосмысления) внутренней формы слова *первоначальный*. При этом, однако, собственное значение этого слова ("бывший в самом начале") в идиоматизованном сочетании *первоначальный человек* (= Адам) никуда из контекста не исчезает: жители колхоза воспринимают активиста как некоего носителя первоначальной чистоты и мудрости, который может все объяснить и растолковать.

(82–83) Умерший, палый лист лежал рядом с головою Воцева, его принес ветер с дальнего дерева, и теперь этому листу предстояло *смирение* в земле.

Необычный для слова *смирение* распространитель в земле актуализирует внутреннюю форму этого слова, семантику меры, гармонии и покоя и тем самым старое основное значение "умиротворение", "примирение" (Срезневский 1989, III, 747–748), "обуздание" (Даль, IV, 235). Возникает картина умирания (*у – мир – ание* как *с – мир – ение*) листа, которому предстоит *с мир – ом покоиться* в земле.

Можно привести и другие контексты, в которых внутренняя форма осмысляется через мысленное разложение слова на его морфологические составляющие.

(123) А ежели бедняк, то почему один живешь и с *другими бедными не // скопляешься!*

Глагол в выделенном сочетании появляется здесь вместо ожидаемого *не объединяешься*, от которого он перенимает сочетаемость (*с кем-л.*). Внутренняя форма слова *скопляешься* при этом актуализируется, что подчеркивается повторением приставки *с* в предложении управляемого слова. Благодаря этому слово *скопляться* воспринимается не только как пересечение его собственного значения "собираться" и просвечивающего через конструкцию значения "объединяться", оно несет с собой образ колхоза как *с – копища*, неразумной ватаги, толпы (ср. Срезневский, III, 721; Даль, IV, 192).

Этот образ появляется в "Котловане" не раз. В связи с проблемой внутренней формы приведем еще лишь один пример.

(144) – Смотри, Чиклин, как колхоз идет на свете – *скучно и босой*.

Этот контекст с одним из ключевых в "Котловане" слов *скучно* дает один из необычайно лаконичных и ярких примеров того, как у Платонова слово одновременно существует в плане конкретного и в плане абстрактного, как образ есть одновременно нечто зримое и нечто мыслимое. Если иметь в виду эту двупланность, то данный текст прочитывается следующим образом: *Колхозники идут скученно, со скучными лицами и босые* и в то же время *Колхозники живут скучно и бедно*. Скрепляющими между этими двумя уровнями прочтения являются слова *идет* (этот глагол связан с частой у Платонова метафорой "жизнь – дорога, путь") и *скучно*, интересующее нас в данном случае. Его функция скрепы, перехода становится возможной именно благодаря оживлению внутренней формы из-за неправильной сочетаемости. Выпуклым становится старый корень *-куч-*, который осложняет семантику слова *скучно* ассоциациями с *кучей – кучно – скученно*. Отметим также, что в диалектах глагол *сучать, соскучиться* может иметь форму *ск'учиться* (Даль, IV, 213), омонимичную глаголу *скучиться*.

#### 4.4. "Компонентный анализ".

Сильный эффект "остранения" вызывает нередкое у Платонова явление разложения слова на некоторые простые смыслы. Зачастую читатель имеет дело с разложением мотивированного слова на мотивирующее слово и "приращение смысла" (М.В. Панов):

(116) Жачев хотел *сказать* Сафронову *ответ*. – вместо \* *ответить*

(144) Воцев подошел к подкулачнику и *сделал удар* в его лицо. – вместо \* *ударил*

(116) Желтые глаза мужика только зажмурились от муки, но сам он *не сделал себе никакой защиты* и молча стоял на земле. – вместо \* *не защитился / не защищался / не пытался защититься*.

В этом же ряду, думается, помещаются такие случаи, когда "остранению" подвергается слово, семантическая мотивация которого для современного языкового сознания уже совершенно мертва. Тогда оно заменяется толкованием, к которому мог бы прибегнуть, скажем, иностранец:

(108) Сафронов *произнес во рту* какой-то нравоучительный звук. – вместо \* *пробормотал*.

В случаях номинаций подобные толкования более всего напоминают конунги древнегерманской поэзии:

(112) Он сам [...] грустил когда-то тем же горем – по [...] человеку, молча поцеловавшему его *в левый бок лица*. – вместо \* *в левую щеку*.

## 5. Итоги.

Рассмотрение нарушений языковой нормы в тексте "Котлована" убеждает в том, что эти аномалии содержательно значимы и выполняют определенные художественные функции.

В той мере, насколько заложенные в тексте смысловые сдвиги сознательны, они, очевидно, объясняются убежденностью Платонова в том, что слова являются безусловными именованьями реалий (подробнее об этом см. Seifrid 1988, 379). Поэтому нарушения связей между словами сигнализируют о нарушении связей между элементами мира и несоответствии слов реалиям. Неправильный язык оказывается образом нарушения миропорядка.

Выходя за рамки нормы, Платонов стремится иначе, непредвзято, заново увидеть реальность. Языковой сдвиг служит, быть может, важнейшим средством подобного "остранения". Непривычно, неправильно сказанное тормозит внимание читателя, заставляя воспринимать происходящее как замедленную съемку. При этом, с одной стороны, происходит фиксация деталей; с другой стороны, в масштабе произведения или творчества в целом создается вообще новый ракурс реальности.

Отталкивание от языковой нормы продиктовано стремлением не только реальность, но и сам язык ощутить как живой организм. Наблюдая отклонения от языковой нормы в тексте "Котлована", можно видеть, как нарушение сочетаемости означает сдвиг в значении слова или конструкции, а сломы в синтаксисе помечают значимые сгустки смыслов. Соотнесение в сознании читателя "неправильностей" платоновского текста с "правильными", нормативными, привычными словами и выражениями влечет за собой соотнесение двух этих рядов значений, их взаимоналожение, а следовательно, и умножение смыслов при экономии речевых средств.

В "снятии" слоя нормы проявляется существенная для Платонова тенденция к "онтологизации языка" (П. Флоренский), стремление освободить слово от случайного и достигнуть первоначальных и потому ис-

тинных значений и смыслов, что связано с важностью для него экзистенциальной проблематики, с поиском "смысла жизни" и "истины всемирного происхождения". Выход из нормы может при этом осуществляться как путем прямой имитации структур разговорного языка и детской речи, так и через окказиональную "отмену" правил письменно-литературного узуса. Нарушение правил может обнаруживать, возрождать значения и структуры, присущие языковому прошлому.<sup>5</sup> Отклонения от языковой нормы в авторской речи и в речи героев имеют, по-видимому, различный статус. В авторской речи, где имитативность менее выражена, чем в речи героев, смысловые эффекты языковых аномалий наиболее сильны и показательны.

Почти в каждом из приведенных нами контекстов возможными оказываются более чем одна интерпретация лингвистических механизмов, и эта множественность закономерна в поисках языкового комментария, адекватного по своей эластичности гибкому и многозначному слову в тексте. Убеждены, что поиск этот ждет продолжения, ибо понимание языка Платонова в его деталях есть тот котлован, без которого построение разговора об этом авторе, очевидно, невозможно.

### Примечания

- 1 Иная возможность для исследователя – наблюдать язык Платонова с точки зрения разговорного языка, и тогда речь может идти о попытке письменной формы этого в общем бесписьменного языка. Говорящими он воспринимается как неправильный, ненормированный, а зачастую и вовсе игнорируется языковым сознанием. Прослушивание магнитофонной записи собственной разговорной речи вызывает обычно смех. С этим в значительной мере связан и юмористический эффект платоновского языка.
- 2 Акцент на синтаксисе у Платонова существен, как представляется, при уяснении своеобразия его языка на фоне литературного модернизма в целом. Это своеобразие создается не столько благодаря использованию новых приемов (типы отклонений от нормы, о которых пойдет речь в данной работе, можно обнаружить и у других авторов), сколько через индивидуальную расстановку акцентов на тех или иных приемах. В этом смысле Платонов – в большей степени "синтаксист", а скажем, Хлебников – "лексиколог"; обзриуты тоже "синтаксисты" (о специфике в этой связи языка Хармса см., например: Бабаева, Успенский), но с акцентами на других явлениях, чем у Платонова, и т.д.
- 3 Ср. в связи с эмоционально иным контекстом комментариев А. Ахматовой к строчке "Не ко мне, так к кому же?" ("Поэма без героя"): "Три 'к' выражают замешательство автора" (Ахматова, I, 278).

- 4 Об "энергии слова", которую несет в себе значимое отсутствие эпитета, писала Л.Я. Гинзбург в очерке "Заболоцкий двадцатых годов":

"В декларации (обэриутов. – М.Б.) Заболоцкий предлагает поэту посмотреть 'на предмет голыми глазами'. Так у раннего Заболоцкого, у Хармса возникло подсказанное хлебниковской традицией голое слово, слово без определения. Это попытка освободить слово от ореолов, пустить его в строку голым – пускай само набирает значения, какие может. Имитация первоизданного названия предметов. Заболоцкий иногда проделывал это вызывающе:

На службу вышли Ивановы  
В своих штанах и бапмаках.

Если бы, скажем, в серых штанах, уже ничего не было бы удивительного; энергия слова здесь именно в отсутствии эпитета"

(Гинзбург, 139).

В тексте Платонова то же явление отсутствия определения выполняет, как представляется, совершенно иную функцию, чем та, о которой говорит Л.Я. Гинзбург. Явления нулевого распространителя, анаколуфа, эллипсиса и иных нарушений нормы становятся художественно значимыми именно в силу того, что они основаны на столкновении языковых и контекстных, нормативных и аномальных значений языковых единиц. В текст приходит не "голое" слово, но слово со своим значением, которое подвергается различным метаморфозам.

- 5 Эта особенность связана, в частности, со спецификой приемов создания исторического колорита у Платонова, например, в "Епифанских шлюзах". Она в особенности ощутима на фоне *Петра I* А. Толстого, где действие также происходит в петровскую эпоху. Если Толстому необходимы исторически достоверные элементы языка, то для Платонова оказывается достаточным его обычный язык со "снятым" слоем нормы. Исторически достоверные детали появляются у него лишь как отдельные знаки эпохи, например формулы этикета в переписке героев.

## Л и т е р а т у р а

Ахматова, А. 1986. *Сочинения в двух томах*. М.

Бабаева Е., Успенский Ф. 1992. "Грамматика «абсурда» и «абсурд» грамматики", *Wiener Slawistischer Almanach*, 29, 127–158.

Буслаев, Ф. 1959. *Историческая грамматика русского языка*, М.

Гинзбург, Л. 1987. *Литература в поисках реальности*, Л.

Даль, Вл. 1980. *Толковый словарь живого великорусского языка*, Т. I–IV. М.

- Платонов, А. 1988. *Ювенильное море. Повести. Роман*, М.
- Срезневский, И. 1989. *Словарь древнерусского языка*. Репринтное издание. Т. I–III, М.
- Словарь русского языка XI–XVII вв.* (продолжающееся издание), М.
- Толстая-Сегал, Е. 1978, (1). "О связи назших уровней текста с высшими (Проза Андрея Платонова)", *Slavica Hierosolymitana*. Vol. II, 169–212, Jerusalem.
- Толстая-Сегал, Е. 1978, (2). "«Стихийные силы»: Платонов и Пильняк (1928–1929)", *Slavica Hierosolymitana*. Vol. III, 89–109, Jerusalem.
- Seifrid, Th. 1987. "Writing Against Matter. On the Language of Andrej Platonov's «Kotlovan»": *Slavic and East European Journal*. Vol. 31. N. 3, 370–387.
- Seifrid, Th. 1988. "On the Genesis of Platonov's Literary Style in the Voronež Period", *Russian Literature*. Vol. XXIII, 367–386.





Sven Spieker

**PSYCHOTIC POSTMODERNISM IN SOVIET PROSE:  
PUSHKIN AND THE MOTIF OF THE UNIDENTIFIED PAST  
IN ANDREI BITOV'S POETICS**

For V. N.

**1. Bitov and Postmodernism**

There appears to be a consensus among critics that the postmodern phenomenon is not confined to the West.<sup>1</sup> However, Russian postmodernism is generally associated with the innovative poetics of writers in emigration (Sasha Sokolov), with the neo-avantgardist Moscow conceptualist school and their aestheticization of official iconography (Prigov, Rubinshtein, etc.), and with the experimental prose and poetry of writers who became well-known during the late stages of the *glasnost'* period (E. Popov, Tolstaia, Viktor Erofeev, P'etsukh, etc.). Andrei Bitov remains outside all three groups. During the late-*glasnost'* period of the 1980s, the author was largely in the business of publishing texts which had been written *v stol'* during the previous decade. It is the purpose of this article to demonstrate that these writings, despite the fact that they were written during a period which has not generally been associated with postmodernism in the Soviet Union, nevertheless presuppose a postmodern epistemology. The term "epistemology," in this context, illustrates the conviction that Bitov's postmodern attitude manifests itself not predominantly on the level of style.<sup>2</sup>

Postmodern epistemology considers as axiomatic the equivalence between inside and outside, or immanence and transcendence. Present and past, fiction and fact, original and copy, image and real thing are perceived to be mutually exchangeable. In its confusion of inside with outside, postmodernism is distinguished sharply from high modernism. Modernism's attitude towards the transcendent future was characterised by the impossibility to grasp, write and live that future in the present. Conversely, modernism's attitude towards the past denies it any historical significance. Consequently, the modernist assumes that the non-historical past may be rewritten, modernised or reembodyed at will (Smirnov 1990b: 525).

For postmodernism, the very opposite attitude is characteristic—the inability to live the present in a future (a transcendent, an "other") which is already in

place. With regard to the past, postmodernism conceives the modernist assumption of the non-historical past in itself as a fact of history ("historical avant-garde"). The non-historical past has already happened and, as such, has become a fact of history (Smirnov 1990b: 525). This is why the postmodernist accepts as real and historical any fictitious representation of the past. Conversely, postmodernism considers any attempt to represent history a fiction. The past, in postmodern texts, is frequently depicted as invisible. The reason for such invisibility is not (as is frequently asserted) that postmodernism, as it were, "resacralizes" the past as a transcendent outside in analogy to the modernist worship of the future. Rather, the postmodern inability to visualise the past stems from the inability to distinguish fiction from fact, image from real thing, past from present, and inside from outside.

In their levelling of these binary antagonisms on the level of their spatial, temporal, and psychological metalanguage, Andrei Bitov's recent texts belong to the postmodern paradigm. In Bitov's case, the weakened opposition between inside and outside models the changed relationship between the Soviet intellectual, on the one hand, and the State and its ideology, on the other. The author's fiction underscores the Soviet intellectual's inability to overcome the indifference of official culture and his failure to experience himself in a historical context. The system provides an officially sanctioned niche even for those intellectuals inside the Soviet Union who dare to contradict it. The stagnancy and immobility of this period find expression in the term "*vremia zastoia*."

Generally speaking, the situation of the unofficial writer and intellectual in the Soviet Union was characterised by the necessity to split his or her existence between the official realm, on the one hand, and the unofficial anti-culture, on the other. Already in the novel *Pushkinskii dom* (1978), Andrei Bitov criticises the negative comfort of this retreat with the suggestion that the assumed stability of the unofficial realm may have been an illusory one and that, in fact, the official and unofficial realms (or inside and outside) may have been one and the same from the very beginning: "Da vse, vse uzhe — sovetskii! Net ne sovetskikh. Vy zhe — za, protiv, mezhd, — no tol'ko otnositel'no stroia" (Bitov 1978: 81).<sup>3</sup>

In *Fotografiia Pushkina. (1799-2099)*,<sup>4</sup> the author takes a further step towards the postmodern assumption that any "alternative" is interchangeable with that for which it substitutes. In this text, the time-travelling hero is in search of history. However, the past remains fully invisible for the protagonist as he is unable to distinguish between present and past, fiction and fact, inside and outside, etc. In this way, *Fotografiia Pushkina* corroborates the suspicion of Leva's grandfather in *Pushkinskii dom*: "[...] esli vy sebja eksportirujete, to vy ne mozhete zakhvatit' s soboiu to otnositel'no chego vy tol'ko i est' dlia sebja" (Bitov 1978: 82). Any metaposition vis-à-vis official culture which is assumed by the

Soviet intellectual remains, in truth, within the bounds of the system which it seeks to transcend. Bitov is particularly opposed to a type of dialectics which seeks to reach the utopian outside by way of negating reality from the vantage point of a higher truth. In *Pushkinskii dom*, this idea is addressed and denounced by grandfather Odoevtsev. According to this character, wherever the utopian ideal negates reality for the sake of a higher ideal, it partakes in a type of dialectic thinking which, in fact, characterises the very system it seeks to overcome:

Вы запустите либеральную фабрику по разоблачению ложных представлений, якобы ради сейчас еще запретных, но столь желанных истинных. Но пройдет лишь несколько лет – вы дорветесь и до них, до тех, что сегодня кажутся вам истинными [...]. (81)

According to this scenario, Soviet post-utopianism cannot be negated again, there is no utopia after the Soviet one.<sup>5</sup> The rejection of all attempts to transcend reality for a higher world is apparent in all of Bitov's recent writings: "Zdes' i seichas — éto imenno zdes' i seichas. Drugoi zhizni net" (95).

The assumption that in the Soviet Union there was no essential difference between official culture, on the one hand, and its unofficial, dissenting counterpart, on the other, echoes Western postmodernism and its axiomatic equivalence between immanence and transcendence. The Western postmodernist lives in a world of (media) simulations in which any grounds for the experience of difference has been lost. In the Soviet Union and in the other countries of the former Eastern Block, the immobility and indifference of the state, its agents and its ideology, create a similar atmosphere of post-utopianism and post-historicity as we find it in the postmodern Western societies.<sup>6</sup>

## 2. Post-Utopia and Psychosis

Instead of negating ideology from an illusory outside, Bitov's protagonists delight in the very failure of that operation. The source of their utopian hope is the very inadequacy of their attempts to confront reality. They no longer seek to negate existing reality with reference to a utopian society. In *Pushkinskii dom*, this inadequacy is described by the term "unpreparedness" ("*negotovnost'*" / "*otsutstvie zagotovlennosti*"):

[...] умный от глупого отличается[...] не уровнем объяснений происходящего, а "неготовностью" этих объяснений перед лицом реальности. (94)

The author's heroes slip into a state of complete indifference both towards official ideology and towards the dissident underground. For them, the gap between

reality and ideal, inside and outside, fiction and fact has become irrelevant. Bitov's characters are not "ecstatic" (Baudrillard) over the lost transcendence but, instead, they are withdrawn from reality altogether. From the point of view of characters such as grandfather Odoevtsev (in *Pushkinskii dom*), this indifference means that there is, in fact, no difference between the outside, on the one hand, and immanent reality, on the other.

Instead of recognising the lie for what it is, Bitov's protagonists numbly accept everything as both true *and* false. In this way, utopia, to them, becomes a place with no dimensions, a "nowhere" and a "nothing," a space which neither seeks to negate nor to endorse Soviet reality: "— Um — nul'. Da, da, imenno nul' umen. Pustota, otsutstvie pamiati, zagotovlennosti" (Bitov 1978: 94). It would be a mistake to interpret such indifference towards reality as a gesture of resignation. Bitov's characters, on the contrary, view their own indifference as the only adequate response to an official culture which denies them any possibility to be genuinely different. Bitov's post-utopia is empty and cannot be articulated. The post-utopian indifference of the author's protagonists has its equivalence, among other things, in states of (alcoholic) intoxication. Bitov participates in the paradigm of "alcoholic prose" which has played an important role in Soviet literature of the last few decades. In *Pushkinskii dom*, being drunk and being sober swap places as indifference replaces the dream of the outside: "Vo-obshche, trezvyi chelovek — na samom dele, p'iany, a kogda p'et — trezveet" (Bitov 1978: 95).

On a psycho-pathological level, the inability to distinguish between inside and outside makes itself felt, in Bitov's prose, in a type of behaviour which, with Freud, we will describe as psychotic. For Freud, the two most fundamental psychopathologies are neurosis and psychosis.<sup>7</sup> Both are symptomatic of the constraints placed upon the ego both by outside reality and by the demands of the id (Freud XIII, 388). In both cases, the ego is unwilling to satisfy a (morally, ethically, emotionally) inadmissible demand from the id. In seeking to resolve this conflict, the neurotic and the psychotic differ considerably from each other. The neurotic contents himself with the repression of the impermissible urge and with the concomitant denial of its reality. He renounces the real object and shifts his libidinal desire, firstly, to an imaginary substitute, and then, secondly, back to a repressed object. The neurotic becomes a master at avoiding that part of reality which is unbearable to him.

By contrast, the psychotic individual replaces outside reality altogether and constructs for himself an alternative reality according to the demands of the id.<sup>8</sup> In this way, the psychotic fundamentally alters the relations between the inside (the ego), on the one hand, and outside reality, on the other.<sup>9</sup> While the neurotic merely seeks to muffle the influence of the id (remaining otherwise faithful to the super-ego and outside reality), the psychotic loses any contact with the real

world and lives on the inside of his own psyche as if it were the outside. Neurosis as well as psychosis are symptomatic of the patient's attempt to bring about a *restitutio ad integrum*, an effort to restore the former equilibrium between id and ego, inside world and outside reality, by returning to an archaic *Urzustand*. In this sense, the symptoms of neurosis and psychosis are indicative of an attempt at self-healing through regression.<sup>10</sup>

We see in Freud's definition of psychosis a homology to the postmodern equivalence between inside and outside. It might be added that literary critics have frequently interpreted (and celebrated) the psychotic's withdrawal into an other world as an act of (joyous) liberation from the (political, economic, cultural, linguistic) constraints of reality.<sup>11</sup> This appropriation of psychosis for the study of literature has tended to weaken the concept's Freudian roots. For Freud, psychosis is always accompanied by an acute experience of suffering due to the loss of reality. This aspect of psychosis is also highly accentuated in *Fotografiia Pushkina*.

### 3. Psychosis and Postmodernism in *Fotografiia Pushkina*. (1799-2099)<sup>12</sup>

#### 3.1. The Outside in the Frame Narrative

This substitution of inside for outside plays an integral part in Andrei Bitov's texts. The author's protagonists in *Pushkinskii dom*, *Fotografiia Pushkina* and other texts live in reality as if in an "other" world. In *Fotografiia Pushkina* psychotic confusion has a particularly high profile.<sup>13</sup> In the introductory frame, Bitov tells the story of a writer (Bitov's *alter ego*) who has left the capital in order to join his family in his country cottage and to resume writing. The main narrative focuses upon one of the fictitious writer's many unfinished texts. It involves a young philologist being sent from the year 2099 into the Pushkinian era. His mission in travelling to the distant past is to produce a photographic image of the live Pushkin. However, that mission fails. The representatives of past high culture, and most notably Pushkin himself, withdraw into obscurity whenever the hero activates his recording equipment, leaving the protagonist in a state of constant emotional confusion.

In the introductory frame, the equivalence between inside and outside models both relations in space and the psychology of the fictitious writer. The latter has to realise that an invisible ecological disaster has rendered meaningless any attempt to escape from the centre (the city) to the periphery (the countryside). Furthermore, a stranger informs him that his own house may, in fact, not belong to him. For both of Bitov's protagonists in *Fotografiia Pushkina*, the opposition between inside and outside is no longer productive. Both the village and the

countryside have lost their status as niches which afford the writer-heroes the pleasure of a metaposition vis-à-vis official culture.<sup>14</sup>

In Bitov's early texts, by contrast, a preserving, "ecological" attitude towards the outside is dominant. Here, as in the writings of other Soviet writers of his generation, nature or the non-urban space of the countryside exist as an exterior "other" world, a realm which directly opposes the ideological space of the city and its false signs. Therefore, Bitov's concern for preservation of the outside as a natural environment, which plays a role, for example, in *Ptitsa ili novye zvedeniia o cheloveke* (1976), is by no means coincidental. In these texts, inside and outside oppose each other without any possibility for sublation.

In *Fotografiia Pushkina*, Bitov's fictitious writer evidently leaves the city in order to reestablish a proper distinction between inside and outside, or image and real thing (*veshch'*; *delo*). In the following segment, the deictics "*tam*" and "*zdes*" indicate his desire for a strong delineation of city and countryside. The countryside represents that realm where inside and outside may once more be experienced as separate. The city, by contrast, is characterised by a semiotic practise in which signs substitute for absent referents, obliterating separation and distance amidst the proliferation of technologies of communication:

А я здесь пытаюсь сделать вещь, хоть какую, хоть такую, потому что там, откуда я, уже никакой вещи не сделаешь из-за связи с миром, не с делом, а со всем миром, с теле-миром: - фоном и - визором. (451)

In its emphasis upon communication and the way in which urban space renders irrelevant the crossing of spatial boundaries, Bitov's analysis appears strikingly "postmodern." Bitov's fictitious writer, however, believes that he can escape the effects of this development. He endorses the traditional semanticization of city (official space) and countryside (unofficial metaspace) in Soviet fiction. Here, the city appears as a place of constraint and captivity, whereas rural life offers a niche which restores to the individual a sense of freedom. In the countryside, Bitov's alter ego seeks to assume a position of negativity towards the city and its ideology. The attic which serves as his workplace illustrates that position. A well-known literary *topos* for the writer's negative stance towards reality,<sup>15</sup> the attic represents the author's desire to assume a metaposition towards reality from where he can exercise his craft as an outside observer: "Ia — na svoi cherdachok-s. U menia tvorcheskii protsess-s" (419).

Watching the outside world through the window of his attic, Bitov's writer establishes a relationship with the outside which restores to the latter the quality of a horizon of transcendence. Sitting on his veranda, he muses upon the waning day: "[...] budto vse, chto risovala nam zhizn' za den', iz oblakov, tenei, trav i zaborov, vse teper' naproch' sterla, razmazav svoei rezinkoi: ne poluchilos'"

(417). In this description, a transcendent, immaterial essence manifests itself in the transient phenomena of the material world [*zhizn'*]. Epistemological and perceptual obscurity characterise the outside for Bitov's writer throughout: "Razve vid iz okoshka, v kotoryi raz, ne sumet' opisat'" (419). At this stage, Bitov's writer is far from that state of indifference towards in and out which has such a prominent place in Bitov's recent writings.

The writer seeks to resolve the conflict between the invisible outside, on the one hand, and the impossibility of its representation, on the other, in a pseudo-Romantic dynamism. His continuous (if failing) attempts to represent the outside (his attic is filled with his fragmentary writings) seem to offset his inability to participate mimetically in it. The writer develops a "myth of beginning" which compensates him for the outside's inaccessibility: "Zhivoi chelovek vseгда tol'ko nachal zhit'" (420). In this sense, the many fragmentary beginnings which surround the protagonist ("[U]zhasna éta papka zabroshennykh nachal i nabroskov" [420]) represent not so much "failures" as authentic reminders of the outside's ontological autonomy. What we see at work here is a negative dialectic whose comfort consists in the total opposition of inside and outside. Even where the outside may not be positively known nor depicted, it still exists as a negative counterposition to the immanent here and now.

Increasingly, however, Bitov exposes his alter ego to instances which undermine the latter's confidence in the comforting negativity of his position. These instances suggest that the writer's assumption of a strict separation of inside and outside or city and countryside may have been an illusion. For the writer, this development has the character of a revelation, an apocalypse. For example, a stranger appears in the writer's country home and announces that a "war" (*voina*) has broken out. Having intruded into the writer's privacy, he then proceeds to claim ownership of the latter's cottage. The writer's creative crisis intensifies. He has to realise that the countryside is subject to the same (invisible) pollution as the city and that no "escape" is possible from its destructive effects.

The destruction which the stranger describes to the writer represents an aggression and an apocalypse which can no longer be identified as such because it inhabits the inside itself. In this way, it constitutes a serious threat to the integrity of the borderline between inside and outside. It is not by coincidence that the writer describes the destruction affecting the countryside in terms which recall that most postmodern of disasters, the nuclear one. Because of the absence of an identifiable aggressor, the nuclear catastrophe destroys any faith in the possibility that the inside may be defended at all. While the outside appears visibly intact, its interior has, in fact, been destroyed once and for all: "[...] budto neitronnuiu bombu imenno zdes' ispytali" (451). The nuclear disaster is threatening to Bitov's protagonist because it refutes his binary, vertical view of the world. Instead, the writer lives in a postmodern world where any "alter-

native" space (the village, the countryside) has been levelled: "Potomu chto zdes' voina uzhe budto i byla" (450). The very first sentence of Bitov's text announces the paradoxical nature of the aggression. Here, the "war" has broken out without having begun ("eshche nikakoi net"). Furthermore, the war is unaccounted for in the centre (the writer heard nothing about it in the capital), but widely known on the periphery ("odnako v trekh dvorakh nashikh s udivitel'nym spokoistviem podtverzhdaiut: da, bylo delo — teper' voina [...]." [419]).

A further blow to the protagonist's confidence in the tenability of the difference between in and out is the stranger's claim that he, the writer, is, in fact, living in his, the visitor's own, house: "Ty menia ne znaesh', a znaesh' li ty, chto ty v MOEM dome sidish'?" (419) The stranger's announcement reacquaints the writer with the possibility of a historical past. In Bitov's recent texts, however, history is never recognised for what it is. In this case, too, the writer does not know the history of his house: "Istoriiu pokupki izby moim testem ia znal smutno [...]" (419).

The name which the writer gives to the possibility of a confusion between name and object or outside and inside is that of a generalised Text ("tekst"). The immobile Text threatens the dynamism of beginning anew and, consequently, the negative knowledge of the fictitious author's fragmentary writings: "Vot i ia seichas nachnu, no s chego? S etogo ili s togo? [...] Zhelteet bumaga, vytsvetaet tekst, a ni s mesta" (420).<sup>16</sup> The dissolution of oppositions such as in and out within the general metaphor of the "text" is axiomatic in postmodern thinking.

Bitov's writer reacts to the confusion between inside and outside with bouts of schizoid delusion. He appears to see himself from a distance: "[...] budto pogliadyvaia na sebia sverkhu" (417). In another instance, he is incapable of telling present from past, or fact from fiction:

[...] эти часы до сих пор позванивают в прошлом времени  
[...] как-то напоминают мне – и я уже запутался, в какую  
сторону смотрю из своей посредственно-временной точки  
модели «Адлер» [...]. (421)

Later on, his confusion leads the writer to abandon any attempt to control his own writing: "[...] bolee sinkhronizirovat' sobytia uzhe ne mogu" (428). The inability to experience time in a historical sequence is, as we shall see, one of the most characteristic traits of psychosis.

### 3.2. The Invisible Past: Psychosis in the Centre Narrative

The central narrative repeats the major motifs from the frame story: the "weak" sujet (Igor's journey from the present into the past cannot be marked as an event in time and space) and the hero's inability to participate mimetically in



the outside (all of Igor's attempts to take a photographic picture of the live Pushkin fail). Both the macroworld of official culture which launches Igor' Odoevtsev on his trip and the microcosm of the hero's individual psyche are modelled in accordance with the psychotic attempt to restore psychological balance by replacing the reality principle (consciousness, the outer world) with the subconscious (the inner world).

The conflict at the bottom of the psychotic imbalance in *Fotografiia Pushkina* is the death of the father. The lost father, in *Fotografiia Pushkina*, is none other than the father of Russian post-Petrine culture, Alexander Pushkin. Under Stalin (especially during the massive celebrations of the year 1937),<sup>17</sup> Pushkin was canonised as the true progenitor of Soviet art. These celebrations serve as the historical precedent of the poet's "300th anniversary" in Bitov's narrative. The question as to how to mourn the death of Pushkin represents one of the most painful issues in Russian intellectual history of the 19th and 20th centuries. In *Fotografiia Pushkina*, both the official culture which sends Igor' on his trip and the latter himself compensate the loss of Pushkin with the construction of an alternative reality in which the poet is still alive.

For Bitov's protagonist, Pushkin's death represents an unbearable reality. The following segment illustrates the traumatic loss of identity in which it results: "On ne mog, chto ego bol'she ne bylo. Bez Pushkina i ego samogo bol'she ne stalo" (441). The regular process of mourning a lost object or person involves the gradual withdrawal of libido from everything that was once connected with that object (Freud X, 430). In some cases, however, the understandable resistance against such forgetting is so intense that the bereaved person loses any sense of reality and denies the death of the loved one. In these cases, the process of mourning is interrupted and replaced by psychotic hallucination (X, 430). Such is precisely the case with Igor' Odoevtsev. The latter creates for himself a substitute reality in which the unbearable loss never occurred in the first place. In Igor's phantasy world, Pushkin is not dead and the possibility of forestalling his death is real. Several times, the hero seeks to reverse the poet's tragic demise: "U nego byla ni s chem ne sravnimaia vozmozhnost' popravliat' predydushchie oshibki" (443). In the year 1837, Igor' seeks to intercept Pushkin on his way to the fatal duel with d'Anthès with a box of penicillin.<sup>18</sup>

As was the case with the fictitious writer, Igor' Odoevtsev, too, cannot recognise history for what it is. To him, the past is reduced to an indifferent grey blur where real and false, image and object cannot be distinguished. Igor's behaviour during his journey into the Pushkinian past exemplifies the psychotic urge to treat the sign as if it were the real thing. Like any psychotic, he lives in a world in which he finds a code, but no message.<sup>19</sup> Bitov's protagonist suffers from an inability to relate to things as meaningful signs pointing to a referent beyond themselves. While the neurotic lives in a fully semiotised world where every-

thing refers to everything else (the neurotic suspiciously anticipates the opinions of other individuals), the psychotic, by contrast, refers to signs as if they were real objects, a confusion which precludes any possibility for real communication.<sup>20</sup> The psychotic experiences the overturning of the usual link between the word, on the one hand, and the object which it denotes, on the other: "If we ask ourselves what it is that gives the character of strangeness to the [...] symptom in schizophrenia, we eventually come to realise that it is the predominance of what has to do with words over what has to do with things" (Freud X, 299). In psychosis, the words themselves are treated as if they were things, not signs: "[T]he thing – the object in all its reality – has been lost, leaving only the word to be clung to" (Frosh, 157).

As a result, all of Igor's efforts to intercept history appear futile and hallucinatory. The demise of the object is irreversible as fiction and fact, present and past, inside and outside appear hopelessly entangled. Igor's inability to accept the sign for what it is leads to his perennial confusion of words and things. His attempt at *restitutio ad integrum* is consequently doomed to failure. This failure corresponds with Freud's theory of the confusion of signifier and referent in psychosis: "These endeavours [...] set off on a path that leads to the object *via* the verbal part of it, but then find themselves obliged to be content with words instead of things" (X, 302). Instead of meeting the real Pushkin, Igor becomes acquainted with the latter's negative doubles, "Apushkin" (432) and "Nepushkin," (433). Bitov's protagonist cannot make any distinction between history and its representations. He finds himself forced to refer to historical events as if they were present ones, and to fictions as if they were reality. Even before he is launched on his trip, Igor is beset by schizoid delusion and a general loss of reality. This is the case especially when the protagonist is listening to the session of the "iubileinyi sovet" entrusted with the preparations for Pushkin's 300th birthday:

[...] ему казалось, что он легко, как некую насадку, снял свою голову с плеч и теперь (она сразу уменьшилась до размера яблочка, очень опрятная) повертывал в руках [...], как не свою... [...]. (424)

Moments later, a similar incident of character split occurs. Igor' sees his own head roll away from him:

Головенка Игоря соскользнула с ладони – это блестящий подшипниковый шарик покотился по проходу и остановился у пятки друга степей. Игорь [...] страшно рос в собственных глазах. (425)

A deluded, illogical view of reality is typical of Bitov's protagonist throughout the session. Thus he loses any sense of identity with his own body: "Otvyknuv ot sebja, ot svoego tela, kotorogo davno ne chuvstvoval, on ne boialsia byt' zamechennym" (442).

The psychotic confusion of signs for things is in evidence throughout Igor's journey into the Pushkinian past. Any reality beyond these sign-things remains fully inaccessible to the hero:

Он видел лишь цитаты из того, что знал, остальное (все!) складывалось в сплюснтой и опасный бред совершенно иной и недоступный реальности. (426)

Like any psychotic individual, Bitov's hero turns into a projection screen for the reality which surrounds him. Bitov pays particular attention to the schizoid elements in his protagonist's behaviour. Thus, Igor' has no identity other than that of the fictional characters of *Peterburg-tekst*: "I on radostno shagnul [...], chuvstvuia sebja Oneginym, Bashmachkinym i Makarom Devushkinym odnovremennno" (434). At the end of his mission, he falls into a state of psychotic delusion. Igor' experiences the flood of 1824 as Pushkin's fictional character Evgenii from the poem *Mednyi vsadnik* which was written ten years after the historical event. The hero's insanity at the sight of his flooded home is, in fact, that of Pushkin's character. In this way, not even the psychosis of Bitov's protagonist may be referred to as belonging to "him" and defining his proper identity: "Igor' zakhokhotal i pobezhal, obezumev, kak Evgenii, bormocha stroki budushchei pushkinskoi poëmy [...]" (453).

### 3.3. The Experience of History

In *Fotografiia Pushkina*, history has existence only to the extent that it excludes the spectator. The present's intervention in the past cannot in any way alter it and Igor' is unable to shoot a photographic picture of the live Pushkin. The hero's inability to produce a *Licht-bild* of the poet exemplifies the psychotic inability to exercise memory, to produce an imprint and image (*Bild*) of the past. At the same time, Bitov emphasises that the impossibility of producing Pushkin's photograph is not due to the excessive distance and elusiveness of history. Invisibility, in Bitov's psychotic world, is no longer the hallmark of the transcendent other world. On the contrary, Igor's inability to participate mimetically in history is the result of the absence of any secret, of a kind of overexposure due to the lack of any distance between the gaze of the spectator and the past. In Bitov's recent fiction, the modernist non-historicity of the past and its consequent openness to manipulation have been replaced by the conviction that any attempt to alter the past has the status of a fiction. At the same time,

however, Bitov's psychotic protagonists have lost any ability to distinguish between such fiction and the reality which they replace. Postmodernism does not deny the existence of history. Rather, it denies that it can be told, written, or indeed photographed.

In his relations with historical time, Igor', like any psychotic, suffers from an inability to relate to anything in terms other than those of the immediate present. From the point of view of psychosis, the past is post-historical rather than historical. Everything present, past, and future presents itself with the same degree of immediacy. Where the neurotic is incapable of forgetting, his psychotic counterpart is, on the contrary, unable to remember (Hansen-Löve 1992: 200). The grammatical tense which corresponds with the post-historical past is the *futurum exactum*, the "future in the past," which plays a central part in Lacan's theory of the "mirror stage." The future in the past questions the integrity of a subject whose ability to remember is grounded in the pastness of history. For Lacan, the *futurum exactum* represents "a 'time' which can never be entirely remembered, since it will never have fully taken place" (Weber 1991: 9). History can only be anticipated but never fully recovered.

For Igor', the present and past represent a paradigm of unrelated events without forming a coherent syntagma.<sup>21</sup> At one point in the narrative, Pushkin himself runs after Igor' while the latter hides from the poet in terror. When he finally slips into a state of persecution mania, Igor' reiterates the words of the character German from the end of Pushkin's "Pikovaia dama": "Igor' bormochet, kak German — troiku, semerku, tuza [...]" (453). History presents itself to the traveller as an invisible, vacuous space in which he does not belong. He can define his own position in the past only negatively, as one of absence or non-existence. Like any psychotic he lives in reality as if in an "other" world. The psychotic subject has at its disposal no metalanguage to positively refer to either itself or to the reality by which surrounds it. Instead, the hostile negation of identity and reality takes the place of any positive reference to it. During his stay in the Pushkinian past, Igor' continuously substitutes the figure "ne ia" / "not I" for "ia" / "I": "Zdes' ot nego NICHEGO ne bylo nuzhno. On ponial, chto otsutstvuet v étom veke [...]" (436). Negativity is the most conspicuous rhetorical and epistemological marker of the past in *Fotografiia Pushkina*. At a certain point, Igor's search for the poet becomes a consciously conceived anti-search, the attempt to trace the poet by avoiding all those places in Petersburg where he was known to have moved and by, conversely, visiting those places where he was known *not* to have been: "[...] otyskivaia NEpushkinskie mesta, gde on NE khodil, NE byval [...]" (437).

Bitov's psychotic characters may be defined only in terms of that which they are not. In that sense, *Fotografiia Pushkina* also illustrates the postmodern abolishment of the subject, its usurpation by the other. Emotions of loneliness and

emptiness correspond with these impressions, "chuvstvo absolutnogo odinochestva i zabroshennosti" (436). Analogously, blindness and the inability to comprehend are the leitmotifs of Igor's stay in the Pushkinian era. He does not so much experience the other in terms of the self but, conversely, his own self in terms of the other.

#### 3.4. V. F. Odoevskii and Nabokov: Utopia and the Unidentified Past

The invisibility of the past in *Fotografiia Pushkina* represents something of a topos in postmodern Russian prose of the last three decades.<sup>22</sup> Diachronically, the motif of the invisible past refutes the modernist assumption that the past is not historical. With regard to Andrei Bitov, the motif must be traced to an author who represents something of a missing link in the sequence from Russian modernism to Soviet postmodernism, Vladimir Nabokov. For Nabokov, any attempt to represent history through semiosis has the status of a falsification. The emblem of the falsification of the past is the photography, because it partakes in a theatre of images with no original. In the novel *Priglasenie na kazn'* (1938), the author thematises the photograph without a referent in reality. The novel's protagonist is continuously deceived by photographic pictures which substitute non-existent referents. However, it is crucial to bear in mind that Nabokov's protagonists never lose the suspicion that they are being deceived. They cannot accept as real or historical the photographic images of the past. The desire to unmask the image as false, to distinguish representation and fact, past and present lies at the bottom of Tsintsinnat's activity in *Priglasenie na kazn'*:

[...] и никому не было жаль прошлого, да и самое понятие «прошлого» сделалось другим.

"А может быть, – подумал Цинциннат, – я неверно толкую эти картинки. Эпохе продаю свойства ее фотографии. Это богатство теней, и потоки света [...] – все это, может быть, относится только к снимку, к особой светописи, к особым формам этого искусства и мир на самом деле вовсе не был столь изгибист [...] – точно так же, как наши нехитрые аппараты по-своему запечатлевают наш сегодняшний наскоро сколоченный и покрашенный мир". (Nabokov 1989b: 173)

For Nabokov, the death of the historical past is intimately connected to the activity of the sign. His essay "Pushkin, ili Pravda i pravdopodobie" (1937)<sup>23</sup> is one of the most pertinent pretexts for Bitov's *Fotografiia Pushkina*. Here, the representatives of the early photographic age seem to be mourning their own death at the hands of the new technique: "[...] vse znamenitosti vtoroi poloviny XIX veka prinimaiut vid dal'nikh rodstvennikov, odytykh vo vse chernoe, slovno oni nosili trauro po byloi razuzhnoi zhizni [...]" (Nabokov 1989a: 529). In

his essay, Nabokov discusses at length the question of Pushkin's photograph and its relevance for our perception of the poet's life and works. He interprets the fact that no photograph was taken of Pushkin during the poet's lifetime as a guarantee of the continued historicity of the past. Pushkin continues to live in the "other world" of a pre-semiotic darkness. The past is alive but, at the same time, it may not be intercepted. The darkness (*t'ma*) of history prefigures the motif of the invisible past as we encounter it in *Fotografiiia Pushkina*:

Подумать только, проживи Пушкин еще 2-3 года и у нас была бы его фотография. Еще шаг, и он вышел бы из тьмы, богатой нюансами и полной живописных намеков [...]. [...] очень возможно, что придет время, когда эта эпоха упрочившейся фотографии в свою очередь нам покажется художественной ложью, обязанной чьему-то особенному вкусу [...] (531)

Where modernism manipulates the past at will, Nabokov declares all such manipulations misrepresentations. In this way, history itself becomes dark, invisible and unknowable.

Russian postmodernism appropriates the Nabokovian motif of the invisible past.<sup>24</sup> However, instead of reproducing Nabokov's exposure of the signs of history as falsifications of an unalterable yet invisible past, postmodernism assigns to these false signs the status of historical facts in themselves. For example, in Bitov's *Prepodavatel' simmetrii*, the author informs the reader that the originals of the subsequent narratives (his own translations of stories by a fictitious English writer, "E. Taird-Boffin") have been lost and that he will restore these translations from memory. In this way, the position of Taird-Boffin's original texts is taken by their copies (the author's translations), which in their turn become the originals for further copies (Bitov 1988: 309). In Bitov's recent prose, the photographic image, too, acquires the status of a real historical event. In the story "Vid neba Troi," a stranger presents the protagonist with exact photographic images of the distant, pre-photographic past, including a picture showing Shakespeare "tired, after a performance" (Bitov 1988: 320). He calls these photographs "istoricheskie podlinniki." In other cases, an existing photograph predicts a future which has already become history. Thus the hero in the same text is shown a photograph "odnogo vashego budushchego znakomogo" (319). These instances of a photograph predicting the future have a pretext in Monsieur Pierre's *fotogoroskop* in *Priglasenie na kazn'*. Monsieur Pierre has a collection of photographs which allegedly predict the life of Emmochka (Nabokov 1989b: 240). Unlike Bitov, however, Nabokov quickly exposes the whole enterprise as a bad trick, a photographic sham consisting of a sequence of manipulated images which have no bearing upon the real course of events.

The motif of the unidentified past in *Fotografiia Pushkina* has another crucial pretext in Vladimir F. Odoevskii's utopian fragment *4338-i god. Peterburgskie pis'ma* (Odoevskii 1959).<sup>25</sup> Odoevskii's text represents a sequence of fictitious letters containing the notes of a mesmerizer who assumes the personality of a Chinese person and travels through Russia in the 44th century. At that time, Russia has evolved into a technical and scientific utopia which dominates half of the globe (the other half being dominated by China). Moscow and Petersburg have become one large urban conglomerate. The harsh Russian climate has artificially been transformed into a temperate one. This motif is taken up in *Fotografiia Pushkina* where Igor' Odoevstev is struck by the strange dryness of the Petersburg weather. In Odoevskii's utopia, a considerable part of the former Saint Petersburg is contained under the roof of the vast "*Kabinet Redkosti*," a collection of historical artefacts reminiscent of the *muzeinye tsenry* in Bitov's story (423). Odoevskii's text is based upon the premise that utopia is a place outside of historical time. As the future becomes the present, the past is progressively forgotten: "[Kh]arakteristicheskaia cherta novykh pokolenii — zanimat'sia nastoiashchim i zabyvat' o proshedshem" (417). Since most of the (written) documents from the past have perished or turned unintelligible, the text of history is dark and impenetrable for the historians of the future. Even "two thousand dissertations" cannot reconstruct the etymology and meaning of a defunct word, such as "*nemtsy*" (426).

Odoevskii's future lives in anticipation of a return of Halley's comet in the year 4339, a year from the present of the narrative. In that year, the comet has been predicted to collide with (and presumably destroy) the earth. The mesmerizer travels to Russia specifically to study how its inhabitants live with the certainty of apocalypse (417). In psychoanalytical terms, their reaction displays all the hallmarks of neurotic repression. Unable to cope with their own fears of the comet, the Russians avoid any contact with the subject. Only in a state of hypnosis can they be moved to confess to their anxiety.<sup>26</sup>

Bitov's dialogue with Odoevskii focuses upon the question of history and the (im)possibility of its mnemonic reconstruction. In *4338-i god*, the delapidated remnants of the past (such as the Moscow Kremlin, 421) are conceived as symbols of the inscrutability of time and history. By contrast, Bitov rewrites in a psychotic key the neurotic avoidance which characterises Odoevskii's protagonists. It is not the repression of history but, on the contrary, its replacement by a new past characterises Bitov's future. Here, a (predictable) past replaces the (unpredictable) future which threatens Odoevskii's utopia. Bitov's postutopia lovingly recreates history down to the most minute detail. The past is resurrected within the *hic et nunc* of the present in the guise of monuments and decorations ("*epokha torzhestva okhrany prirody i pamiatnikov*" [422]). Instead of

being exposed as falsifications or manipulations (as is the case with Nabokov), the fictions of history in Bitov's text all have the status of history themselves.

In *Fotografiia Pushkina*, the past has become totally transparent and (literally) accessible. The "present" of the year 2099 is lived on a synthetic satellite in space. Meanwhile the "old Earth" ("staraiia nasha Zemlia") has been turned into a sanctuary of cultural memory (*a muzeinyi tseñtr*), a conglomerate of ancient ruins and added restorations. Surrounded by large *kolpaki*, Bitov's future age has transformed the former centres of terrestrial urban culture into museum spaces: "Analogichnye kolpaki byli vozvedeny nad Parizhem i Rimom, Pekinom i Lkhassoi" (422).<sup>27</sup> Official culture, in *Fotografiia Pushkina*, creates a space where individual memory atrophies and where it is replaced by the work of the archive and its representations.

Within the post-historical museums of the future, fiction and fact, name and real thing, present and past mingle. The transcendent past is "resurrected" *in toto* within the immanence of the here and now: "My vosstanovim vsiu prezhniuiu kul'turu do mel'chaisikh podrobnostei [...]" (425). Within the archive of official culture, the past continues to exist in the form of quotations and photographs: "Bol'shoi udachei nashei nauki iavliautsia fotografii Gogolia, Chaadaeva [...]" (422). The "iubileinyi sovet" and the cultural establishment which it represents are depicted as a psychotic archive which usurps the past and subsumes it under its own representational regime: "èpokha torzhestva okhrany prirody i pamiatnikov" (422). Bitov, of course, satirises the rhetoric of Soviet propaganda during the 1950s and 60s, the pathos with which it propagated the conquering of the universe. In *Fotografiia Pushkina*, official culture is eager fully to conquer time and space: "... vsia Vselennaia voskhishechena nashimi dostizheniiami v oblasti pokoreniia vremeni" (424). The historical sites, preserved or resurrected, represent the festive decoration for the session of the "iubileinyi sovet" devoted to the preparations for the festivities surrounding the 300th anniversary of Pushkin's birth:

Сама их идея перенести заседание юбилейного совета со Спутника Объединенных Наций (СОН) на старую нашу Землю, на которой жил Пушкин, не могла не сказаться благотворно на самой атмосфере [...] собрания. (421)

The archive of official culture in *Fotografiia Pushkina* appears as a culture of the simulacrum.<sup>28</sup> Simulation abolishes any sequentiality between the signifier and the denoted object (referent). The distinction between original and copy, or anteriority and posteriority vanishes: "[...] pod kolpakom Tauëra byl vosstanovlen istoricheskii gazon" (422). As the product of painstaking effort in which "original" fragment and subsequent recreation mingle, Bitov's museum centres suspend the operation of the museum. If *Pushkinskii dom* opens with the image



of the museum fractioned into its many constituent parts, *Fotografiia Pushkina* presents the inverse vision of complete preservation and inclusiveness. The museum as a metaspace devoted to the preservation of the past has become identical with that which it exhibits. The preservative cupolas produce a virtual reality which redefines that very reality:

У Игоря першит в горле от сухости петербургского воздуха, и потомок невских наводнений – жаждет. Да, да, так все переменялось: именно – сухость.  
(Bitov 1988: 423)

In this way, the museum becomes the world. The exhibits no longer appear as metonymical displacements of a larger whole. Postmodern memory does not pursue the representation of an absent past through the agency of signs. Instead, the signs themselves usurp the past. No difference can be told between present and past, representation and real thing, remembering subject and remembered object.

By recreating the past and by obliterating the difference between past and present, the official archive also deprives history of its power over the individual. Igor' Odoevtsev lives in a world where any real Oedipal conflict has been abolished. Instead, the archive itself assumes the role of the father. Like any Soviet intellectual, Igor' is faced not so much with the anxiety of influence than with the anxiety that there may not be an influence. In this context, Igor's desire to trace the steps of the father equals an effort to retrace (his own) history. His journey into the Pushkinian past represents the narratological equivalent of the Freudian primal scene desire.<sup>29</sup> Deprived of the father, Bitov's protagonist is constrained to invent his own ancestors and literary antecedents, creating for himself a past with which he can subsequently engage in a struggle of influence: "[...] on nachal pisat' [...] memuary iz dvadtsat' pervogo veka [...]" (446).<sup>30</sup> The journey into the past and the search for the live Pushkin thus also appear as the quest for Oedipal conflict.<sup>31</sup>

*Fotografiia Pushkina* graphically illustrates that Soviet official culture must be seen not so much as the refutation than as the culmination of high modernist utopianism. In its reproduction of the past in the present, Soviet culture, according to Bitov, has a postmodern disposition. For a side effect of modernism's conception of the extraterritorial transcendence of the future is its condemnation of the past. Even in such modernist texts which project the utopian future into the present, the distinction between inside and outside remains intact. Modernist (anti-)utopianism represents the future as the end of history and relegates the past, quite literally, to the former's dustheap. The past survives, in such texts, merely in the form of forbidden sanctuaries which are off-limits for the inhabitants of the future.<sup>32</sup>

In *Fotografiia Pushkina*, on the other hand, Bitov constructs a postutopia where the future has lost its transcendence by becoming reality and, thereby, history. As a result, the past itself occupies the very transcendent position which modernist utopianism had reserved for the future. The modernist Malevich had conceived of the earth as a repository of a past no longer needed and envisaged that man will settle in *arkhitektony* and *planity*, synthetic satellites and earth-substitutes taken out of the continuity of history and tradition.<sup>33</sup> In *Fotografiia Pushkina*, by contrast, the earth (as the symbol of the past) is itself portrayed as metaphysical and transcendent: "Oni smotreli na Zemliu, kak na nebo..." (422).

The sujet of Bitov's text further illustrates the equivalence between in and out, present and past, before and after. Traditionally, (time) travel represents the classic case of a narrative based upon the irreducible ontological difference between inside and outside. Travelling through time presupposes an act of transcending (the flight or journey through time) which involves the successful experience of otherness (the future or the past). In the classic narrative of time travel, the protagonist experiences the outside with the hindsight of his own time. It is this *Verfremdungsperspektive* which acts as the prerequisite for the genre's didactic potential (Montesquieu). In *Fotografiia Pushkina*, on the other hand, the secure vantage point on the outside from the stability of the inside (the hero's own present) vanishes. Thus, Igor's journey into the Pushkinian past is depicted not as a departure which could be marked as movement in time or space: "[...] on ozhidal zritel'nogo, slukhovogo shoka ot vstrechi s proshlym — tak nichego takogo ne bylo" (436). The psychotic subject is incapable of structuring its experience as a temporal sequence. The fact that the hero's journey has no palpable effect also represents a departure from the sujet of travelling in Bitov's earlier prose, where generally the move from the city to the country has a therapeutic effect on the traveller.

Still, Bitov's protagonist does not return to the future empty-handed. However, the photographs and voice recordings which Igor' brings back with him from the past do not yield any insight into the past. His photographic negatives and slide recordings resist development and translation into the logical language of the real:

Слайды Игоря проявили, пленки прослушали... [...] Нет, Игоря не в чем было упрекнуть [...]. Но — только тень, как крыло птицы [...]. Поражала, однако, необыкновенная, бессмысленная красота отдельных снимков [...]: буря, предшествующая облачку, глядя на которое поэту пришла строчка "Последняя туча рассеянной бури..." [...]; волны, несущие гробы... и дальше все — вода и волны.  
(Bitov 1988: 454)

The psychotic cannot escape his own phantasy world. The loss of reality as a result of its substitution by a secondary reality constructed in accordance with the demands of the id cannot be avoided. Igor's images are themselves psychotic to the extent that they oppose any distinction between in and out, fiction and fact, before and after. Their *sujets* are strictly peripheral and irrelevant when compared to the canonised events which they allegedly precede ("buria, predshestvovavshaia [...]"). They adopt the same indifferent attitude towards reality which we found to be characteristic of grandfather Odoevtsev in *Pushkinskii dom*. Instead of a utopian outside, Igor's images visualise "nothing," emptiness and absence. Their emptiness recalls the indifferent *pustota* addressed by grandfather Odoevtsev. For Roland Barthes "history is hysterical: it is constituted only if we consider it, only if we look at it—and in order to look at it, we must be excluded from it" (Barthes 1990: 65). Bitov's psychotic heroes, alas, have lost the (neurotic) ability of looking away. They look right on and see—nothing.

#### 4. Results

1. The present paper is devoted to the postmodern epistemology which governs the spatial, temporal, and psychological metalanguage in Andrei Bitov's writings. In contradistinction to the modernist insistence upon the extraterritorial nature of the "outside" (the future, utopia, etc.), postmodernism assumes that inside and outside, present and past, fiction and fact are equivalent with each other. In Bitov's prose, this equivalence determines the relations between the Soviet intellectual, on the one hand, and the archive of official culture, the canon, school curriculum, etc., on the other.

2. In Bitov's early texts, the outside (the village, the writer's *dacha*, the countryside, etc.) is generally conceived as a niche-like refuge from the constraints of official (urban) culture and its ideology. By contrast, in more recent texts (such as *Pushkinskii dom* and *Fotografiia Pushkina*), the outside loses its autonomy as Bitov's protagonists can no longer distinguish the outside from the inside.

3. Bitov's postmodern epistemology is frequently homologous with the psychopathology of psychosis. Responding to an impermissible urge from the part of the id, the psychotic individual replaces the unbearable reality by a phantasy substitute, thereby radically altering the relations between its own ego (the inside), on the one hand, and reality (the outside), on the other.

4. In *Fotografiia Pushkina*, psychotic behaviour is characteristic both of the time-travelling hero, Igor' Odoevtsev, and of the future age which sends him on his mission. Both suffer from the inability to accept the death of Pushkin, the progenitor of Russian culture. As a result, both engage in the construction of a substitute reality in which the national poet never perished, in the first place.

Bitov's future recreates the past down to the last detail, creating a space in which the present and the past become fully interchangeable.

5. In the context of Soviet culture, the cultural practise of the future allegorises the fact that official culture deprives the Soviet intellectual of the past and, as a result, of any possibility for Oedipal conflict. Igor's quest for the father must hence also be interpreted as a quest for the struggle of influence.

6. At the same time, Bitov's characters (like any psychotic patient) suffer from the loss of reality and seek to apprehend the lost object. This desire is evident in the ambition to produce a photograph of the live Pushkin, an ambition which equals the effort to remember. However, in *Fotografiia Pushkina*, Pushkin (and the past in general) turn out to be irretrievably lost as fiction and fact, image and real thing all enjoy the same status of reality. The historical past, in Bitov's fiction, remains dark, unidentified, and immemorial.

### Notes

- 1 In a series of recent articles, Igor' Smirnov has argued for the existence of a Russian postmodernism. Smirnov distinguishes typologically between narcissistic and schizoid postmodernism (Smirnov 1990a; 1991). Like Smirnov, Eshelman 1993 investigates the psychopathology which corresponds to the postmodern paradigm in (Soviet) Russian literature of the last three decades. He argues that a postmodern epistemology is particularly characteristic of a period which appears to be least accessible to it, the so-called *vremia zastoi*.
- 2 So far, all critical attempts to claim the author for postmodernism have restricted themselves to the stylistic or metapoetic aspects of his writing. See Andreas Leitner, Andrej Bitovs "Puschkinhaus" als postmoderner Roman, *Wiener Slawistischer Almanach* 22 (1988), 213-226; German Ritz, Andrej Bitov's "Chelovek v pejzazhe." Postmoderne Lektüre eines poetologischen Textes, *Zeitschrift für slavische Philologie* 2 (1990), 337-353; Pekka Pesonen, Bitov's Text as Text: The Petersburg Text as a Context in Andrej Bitov's Prose, *Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Russian Culture: Structure and Tradition*, ed. V. Polukhina, J. Andrew, R. Reid, Amsterdam 1993, 325-345.
- 3 The following quotation is taken from the same (drunken) speech by grandfather Odoevtsev. Note that in *Fotografiia Pushkina* Bitov suggests that his hero Igor' Odoevtsev is an offspring of his protagonist from *Pushkinskii dom*: "O kakoi svobode vy govorite? Gde èto slovo? Vy sami ne svobodny [...]. Vy khototite skazat' ot sebïa — vy nichego ne mozhete skazat' ot sebïa. Vy tol'ko ot littsa toi zhe vlasti skazat' mozhete. [...] Dlia vas uzhe nigde ne

naidetsia uslovii [...]. Vy obnaruzhite, chto bez ètoi vlasti, vas-to takikh i net. Èto tol'ko zdes' vy — est'. Vy bol'she nigde ne budete" (Bitov 1978: 81).

- 4 Cited in this paper as *Fotografiia Pushkina*.
- 5 See especially Groys 1992: 9-10.
- 6 Groys 1992 sees indifference as the principal hallmark of Soviet postmodernism: "[...] Eastern postutopianism is not a thinking of "difference" or the "other" but a thinking of indifference" (107).
- 7 See Freud XIII, 387-391; Hansen-Löve 1992: 195.
- 8 "The ego [...] creates for itself a new outside and inside world. There can be no doubt about the fact that [...] this new world is constructed in accordance with the desires of the id [...]" (XIII, 389).
- 9 Freud reports the case of a young woman who is in love with her brother-in-law. At her sister's deathbed, the woman cannot but think of her brother-in-law who would now be free to marry her. This unforgivable thought, however, is immediately forgotten, a process which initiates the psychological pain. The neurotic reaction, in this context, is to "devalue" (*entwerten*) reality by suppressing the inadmissible urge (the love for the brother-in-law). Its psychotic counterpart would consist in the downright denial of the sister's death. See XIII, 364. See also Hansen-Löve 1992: 195.
- 10 On this aspect of Freud's theory, see esp. Hansen-Löve 1992: 196.
- 11 For an interpretation of psychosis as liberation, see especially Deleuze/Guattari 1972.
- 12 Bitov 1988. The text was first published in 1987. It was included in the collection *Chelovek v peizazhe* (1988) as one of the six constituent narratives of "Prepodavatel' simmetrii" (written 1985; first published 1987, excluding *Fotografiia Pushkina*).
- 13 Discussions of psychosis in the postmodern context have frequently suffered from the metaphorical elasticity of the term psychosis itself. It is worth noting that in *Fotografiia Pushkina*, such motifs/symptoms as the equivalence between inside and outside, the disappearance of difference, *posthistoire*, the world as a text, and, in particular, psychosis itself are directly quoted on the level of the narrated world. Bitov's text as a whole has an abstract, expository quality which gives it the quality of a metatext on Soviet postmodernism.

- 14 Eshelman 1993 offers a convincing description of this dissolution in a chronological perspective. His sequence runs from modernism to what he terms the "classical" postmodernism of writers such as Evgenii Popov.
- 15 See Margret Rothe-Buddensieg, *Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität*, Kronberg 1974.
- 16 The postmodern metaphor of a generalised text which dissolves the vertical relations between sign and referent appears throughout *Fotografiia Pushkina*: "Tak ia budu sidet' [...], vpriach'sia v liamku svoego cherdaka, povoloch' ego skvoz' neprokhodimyi tekst" (418).
- 17 The 100th anniversary of Pushkin's death. Also the year when Bitov was born.
- 18 The "Pushkin theme" in Bitov's writings is always connected to the poet's death and the difficulty of accepting it. In the essay "Vospominanie o Pushkine" (1985), Bitov reflects upon the death of Pushkin, his canonisation within the archive of culture and the question of the representation of the past in general. The author bemoans the determining influence, in public memory, of Pushkin's tragic and untimely death upon our perception of the poet's life and his works. According to Bitov, everything in Pushkin's biography is perceived from the vantage point of its end. In the same essay, Bitov discusses a paradox in the reception of the poet which is characteristic of *Fotografiia Pushkina*, too. The author writes that the impression of knowing Pushkin's biography down to the most minute detail stems from the confusion of fiction and fact, or canonised history, on the one hand, and the actual past, on the other. The inability of telling Pushkin's biography from his writings produces a psychotic ambivalence which cannot distinguish between truth and fiction: "I v ètom smysle ni pro odnogo cheloveka v Rossii my ne znaem stol'ko, skol'ko pro Pushkina, i ni odnogo — nastol'ko zhe ne znaem" (Bitov 1985: 195).
- Bitov's argument has larger implications. For the author, in effect, charges that any act of archiving and commemoration (not just Pushkin's) fosters and indeed presupposes the perception that the commemorated object is dead once and for all. Instead of contributing to the "resurrection" of the past, its representation in and through the archive of culture closes it. In "Vospominanie o Pushkine," Bitov uses the consecration of the famous Pushkin monument in Moscow (1880) to illustrate this point. According to the author, the monument reminds the spectator not so much of the living presence of its object but, on the contrary, of his death. When the poet's body is relegated from the epistemological darkness of the "other" world (the realm of the dead) to the public square, any hope is finally dispelled that he or his spirit might return at some unknown point in the future: "Do pamiatnika Pushkin

ostavalsia tainoi, no posle otkrytiia on stal eiu, zamurovannyi v bronzu: pamiatnik otkryt — taina zakryta" (Bitov 1985: 197). At this point, then, begins the (psychotic) invention of an alternative reality, a reality in which Pushkin's monument and the poet's death have no existence. Thus, Bitov wants to introduce an alternative view of Pushkin which reverses the effects of archive, monument, and school curriculum. Bitov seeks to forget anything which reminds him of Pushkin's death. Instead, the author proposes a psychotic reading of Pushkin's texts. He suggests that the poet's work be read in reverse chronological order, so as to avoid having to deal with the tragic event of the year 1837.

- 19 On psychosis and its absolutization of the code, see Hansen-Löve 1992: 200.
- 20 "In the most extreme cases of neurosis, there are only signs and no objects. In psychosis, by contrast, the objects replace the signs" (Hansen-Löve 1992: 200).
- 21 Jameson 1992 comments on the psychotic experience of time: "With the breakdown of the signifying chain, therefore, the schizophrenic is reduced to an experience of pure material signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents in time" (27).
- 22 See Smirnov 1990: 527.
- 23 Like Bitov, Nabokov cannot "catch up" with the poet: "Pytaius' sledit' za nim glazami, no on ot menia postoianno ubegaet, chtoby vnov' poiavit'sia [...]" (Nabokov 1989: 530). This motif is directly cited in *Fotografiia Pushkina*. Bitov's protagonist "vtianulsia v etu pogoniu. [...]" (112).
- 24 See Smirnov 1990: 527.
- 25 Reference to Odoevskii is already made through the name of Bitov's hero (Odoevtsev). I would like to thank Prof. Igor' Smirnov (Konstanz) for very useful comments concerning this and other pretexts.
- 26 "Skoro nachalsia razgovor preinteresnyi: somnambuly napereryv vyskazyvali svoi samye tainye pomysleniia i chuvstva. 'Priznaius', — skazal odin, — khot' ia i staraius' pokazat', chto ne boius' komety, no menia ochen' pugaet ee priblizhenie" (432).
- 27 The motif of the *kolpak* which spans the city of Petersburg links *Fotografiia Pushkina* with a number of utopian pretexts in- and outside of Russian literature. Thus, in Wells' "A Story of the Days to Come" (1897), the climate is controlled under a vast roof which spans the entire city of London. Briusov's

play *Zemlia* (1904) as well as his *Respublika iuzhnogo kresta* (1905) feature cities sheltered by giant cupolas. The glass *kolpak* is also one of the sinister emblems of Zamiatin's totalitarian state in his novel *My* (1927), a structure constructed with reference both to the phantasies of Wells and to the Crystal Palace in Dostoevskii's texts: "V Operatsionnom — rabotaiut nashi luchshie i opytneishie vrachi [...]. Tam — raznye pribory i, glavnoe, znamenityi Gazovyi Kolokol. Eto v sushchnosti starinnyi shkol'nyi opyt: mysh' posazhena pod stekliannyi kolpak; vozdushnym nasosom vozdukh v kolpake razrezaetsia vse bol'she..." (Zamiatin 1967: 70).

- 28 The simulacrum has become one of the most prominent postmodern meta-concepts suggesting the blurring of the in/out distinction. For definitions of the simulacrum and its postmodern interpretation, see Baudrillard 1988a: 166-184.
- 29 This term is used by Freud to designate a fantasy which involves one's presence at the scene of one's own conception, either in the capacity of observer or participant. See Freud XI, 383-386; Penely 1990.
- 30 Boris Groys perceives the need to reinvent the past in order to produce Oedipal conflict as the principal characteristic of the situation of the Soviet artist, see Groys 1991: 140.
- 31 In this way, the central narrative continues the apocalyptic theme which has such prominence in the introductory frame. In *Fotografiia Pushkina*, the theme of apocalypse appears in its original meaning, as a revelation or a demasking (of the father and origin). As Jacques Derrida has shown, the "apocalyptic tone" associates the revelation of the truth with the end of the world. The truth itself is apocalyptic and deferred as long as the end of the world itself (Derrida 1983: 69).
- 32 See, for example, the "House of Antiquity" in Zamiatin's dystopian novel *My* (Engl. 1924).
- 33 "Suprematism provides me with the keys to the still unperceived. My new painting does not pertain to the earth alone. The earth has been abandoned like a termite-ridden house. And man really does consciously seek space, he longs to 'break loose from the earth'" (K. Malevich, from a letter to M. Matiushin, quoted in V. Leniashin [ed.], *Soviet Art. 1920s-1930s. Russian Museum, Leningrad, Moscow* 1988: 65).



## Bibliography

- Barthes, R. 1990. *Camera Lucida. Reflections on Photography*, New York.
- Baudrillard, J. 1988a. *Selected Writings*, Stanford.
- 1988b. The Ecstasy of Communication, *The Ecstasy of Communication*, New York, 11-27.
- 1988c. Rituals of Transparency, *The Ecstasy of Communication*, New York, 29-44.
- Bitov, A. 1978. *Pushkinskii dom*, Ann Arbor.
- 1985. Vospominanie o Pushkine, *Znamia* 12, 195-226.
- 1988. Fotografiiia Pushkina. (1799-2099), *Chelovek v peizazhe. Povesti i rasskazy*, Moskva, 417-454.
- 1988. Prepodavatel' simmetrii, *Chelovek v peizazhe. Povesti i rasskazy*, Moskva, 309-458.
- Deleuze, G. / F. Guattari 1972. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, New York.
- Derrida, J. 1983. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris.
- Donato, E. 1984. The Crypt of Flaubert, *Flaubert and Postmodernism*, Lincoln, 30-45.
- Eshelman, R. 1993. Von der Moderne zur Postmoderne in der sowjetischen Kurzprosa. Zoshchenko – Paustovskij – Shukshin – Popov, *Wiener Slawistischer Almanach* 31, 173-207.
- Freud, S. I-XVIII. *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet, London 1940.
- Frosh, S. 1991. *Identity Crisis. Modernity, Psychoanalysis and the Self*, New York.
- Groys, B. 1991. Das schöne Leben ohne den Ödipus-Komplex, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, Munich.
- 1992. *The Total Art of Stalinism. Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton.
- Hansen-Löve, A. 1992. "Zur psychopoetischen Typologie der Russischen Moderne, Psychopoetik. Beiträge zur Tagung 'Psychologie und Literatur'

- Munich 1991", Wien (*Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 31), 195-288.
- Jauß, H. R. 1989. Italo Calvino: "Wenn ein Reisender in einer Winternacht". Plädoyer für eine postmoderne Ästhetik, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/M. (Suhrkamp TB Wissenschaft 864), 267-302.
- Jameson, F. 1992. *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham.
- Nabokov, V. 1989a. Pushkin, ili Pravda i pravdopodobie, *Priglasenie na kazn'. Romany. Rasskazy, Kriticheskie esse. Vospominaniia*, Kishinev, 525-36.
- . 1989b. *Priglasenie na kazn'. Priglasenie na kazn'. Romany. Rasskazy, Kriticheskie esse. Vospominaniia*, Kishinev, 149-272.
- Odoevskii, V. F. 1959. *4338-i god. Peterburgskie pis'ma*, Povesti i rasskazy, Moscow.
- Penely, C. 1990. Time Travel, Primal Scene and the Critical Dystopia, *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, A. Kuhn (ed.), London, 116-127.
- Smirnov, I.P. 1990a. *Bytie i tvorcestvo*, Marburg/Lahn.
- . 1990b. Ot avangarda k postmodernizmu. (Temporal'naia motivika), *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honor Jan van der Eng on the Occasion of his 65th Birthday*, ed. E. de Haard, Amsterdam, 525-531.
- . 1991. Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne, *Modelle des literarischen Strukturwandels*, ed. M. Titzmann, Tübingen, 205-219.
- Weber, S. 1991. *Return to Freud. Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis*, Cambridge.
- Zamiatin, E. 1967. *My*, New York.

Thomas Lahusen

**"PROJEKT NR. 15", ODER DER STREIT UM DAS "LINKE UFER":  
GESCHICHTE, TEXT UND KONTEXT IM SOWJETISCHEN  
FERNEN OSTEN**

Ein Dokument, gefunden 1994 im Staatsarchiv, bzw. im Parteiarchiv der Region von Chabarovsk, gibt dem heutigen Leser Auskunft (z.B. dem Historiker des sowjetischen Fernen Ostens) über die Modalitäten der Übergabe des "Projekts Nr. 15" an das Büro für den Betrieb der Erdölleitung des fernöstlichen Industriekomplexes Dal'neftekombinat.<sup>1</sup> Dieses Dokument, datiert vom 28. Juli 1944, gibt eine detaillierte Beschreibung der verschiedenen Abschnitte einer Erdölleitung, die in den Jahren 1940–42 erbaut wurde. Die Leitung verbindet die Stadt Ocha im Norden der Insel Sachalin mit Sofijsk, nördlich von Komsomol'sk am Amur, und führt über die neun kilometerlange Meerenge von Nevelskij, zwischen Kap Pogibi und Lazarev.<sup>2</sup> Die Gesamtlänge der Erdölleitung beträgt 373,8 km. Weitere Angaben betreffen den Durchmesser der Leitung, die Dichte der Rohre, usw.<sup>3</sup> Dem Dokument zufolge hatte eine formale Übernahme des "Projekts Nr. 15", geplant laut Beschluß Nr. 998 des Rats der Volkskommissare aus dem Jahre 1939, nie stattgefunden. Die geschäftliche Übergabe des "Projekts Nr. 15", die im Januar 1943 durch die Organisation verschiedener Kommissionen zustande kam, verlief unter äußerst negativen Umständen. Es stellte sich heraus, daß das "Projekt Nr. 15" während seiner Erbauung bedenklich vom früherem Projekt abgewichen war, was katastrophale Auswirkungen auf den Betrieb der Leitung hatte. Die Rohre waren nicht tief genug eingegraben um dem Frost standzuhalten und barsten ständig. Oft waren sie falsch gelegt und brachen, oder sie waren schlecht geschweißt, mit den gleichen Folgen. Die Infrastruktur der Erdölleitung war eine einzige Katastrophe: ein Teil der Kraftwerke, ohne die das Öl durch weitere Anlagen nicht weiter befördert werden konnte, benötigten eine Kapitalreparatur; kurz nach der Übergabe fielen die Kesselhäuser und Förderpumpen aus; Telefonleitungen waren unterbrochen; die verschiedenen Sicherheitsanlagen, einschließlich Feuerschutz, befanden sich in einem bedenklichen Zustand; die Räumlichkeiten für das (desorganisierte und undisziplinierte) Personal waren beklagenswert. Die Erdölleitung barst ununterbrochen aus allen Fugen und eine Unmenge von Erdöl floß ins Meer, oder verschwand an anderen Abschnitten der Leitung. Am rätselhaftesten war

jedoch die Tatsache (und das Dokument [Akt sdači i priema tovarno-nefteprovodnoj kontory Dal'neftekombinata] beklagt sich darüber), daß die Erbauer des "Projekts Nr. 15" es versäumt hatten, irgendwelche Dokumente zu übergeben, die etwas mit der Motivation oder Angemessenheit der Abweichungen vom früheren Projekt zu tun hatten, und daß das Büro für den Betrieb der Erdölleitung nie versucht hatte, jene Dokumente zu erhalten.

Mit der Öffnung der sowjetischen Archive wird das fehlende Dokument möglicherweise auftauchen, sowie andere Quellen, die uns über die Geschichte des "Projekts Nr. 15" aufklären werden, es sei denn ein einheimischer Historiker oder ein Spezialist aus dem Ausland hat sie bereits entdeckt. Da es bis jetzt noch nicht aufgetaucht ist, kann eine andere Art von Dokument das fehlende "ersetzen": es handelt sich um Erzählliteratur, um einen vergessenen Bestseller der späten vierziger Jahre, den Roman *Fern von Moskau* von Vasilij Ažajev, für den der Autor den Stalinpreis 1. Klasse 1948 erhielt. Der sich in diesem Drama abspielende Konflikt, die Ereignisse, die die Handlung vorantreiben, ist die Kontroverse darüber, wo und auf welche Weise eine Erdölleitung zu erbauen ist. Unsere fiktive Ölleitung erstreckt sich zwischen einer Folge von fiktiven Ortschaften, irgendwo "fern von Moskau", zwischen der Stadt Novinsk, unweit von Rubežansk, und der Insel Tajsin, dem "linken" oder "rechten" Ufer des "gewaltigen Flusses Adun" entlang. Das Bauvorhaben ist von dem Chefingenieur Beridze geplant, ein pfeifenrauchender Georgier, eine lokale Verkörperung Stalins. Beridzes neuer Plan muß sich gegen alle möglichen Hindernisse durchsetzen, gegen die Natur und gegen die Menschen. Obgleich der Plan in Moskau konzipiert wurde, entsprang er nicht auf dem Papier, sondern beruhte auf Erfahrung. Es stellt sich sogar heraus, daß er von der "Masse" bestätigt wurde: ein gewisser Karpov, "ein einfacher Fischermann, ein echter Bewohner des Aduns" (und Vorsitzender einer grossen Kolchose) kam als erster auf die Idee des linken Ufers. Diese Idee wurde jedoch von den (reaktionären) Ingenieuren des alten Plans abgelehnt. Die entgeltliche Verwirklichung des neuen Plans ist das Ergebnis vieler konvergierender Fakten: die Verbindung von Theorie und Praxis, die aktive Hilfe des Volks, Hinweise der Natur, eine Radioansprache Stalins, die das Kollektiv in einer fast erotischen Weise zusammenschweißt, die Beschleunigung der Zeit durch Stachanovarbeit (dank des neuen Plans wird die Erdölleitung drei mal schneller gebaut als vorausgesehen), die Wachsamkeit der Führer, insbesondere des Leiters der Baustelle Batmanov), einer Reihe von Opfern, usw. Der Streit um die "linke" und "rechte" Variante des Projekts, der zwischen den "fortschrittlichen" und "reaktionären" Kräften ausgetragen wird, erhält, wie vorrauszusehen ist, eine "positive" Lösung: die "alten" Ingenieure, die im Banne westlicher Vorbildern stehen (und sogar mit Sabotage flirten) werden von den "jungen" besiegt, und all das zeigt wieder einmal die unanfechtbare Überlegenheit der Sowjetunion in allen

Bereichen. Am Ende des Romans fliegt der junge Ingenieur Aleksei Kovšov nach Moskau, um dort über die Erfüllung des Plans zu berichten.

Wie Wolfgang Kasack in seinem *Lexikon der russischen Literatur ab 1917* erwähnt, entspricht Ažaevs Werk "ganz den Vorstellungen vom sozialistischen Realismus in der Auslegung seiner Zeit: die Hauptfiguren sind als positive Helden idealisiert, die Konflikte künstlich und ihre positive Lösung vorraussehbar. Die Verschmelzung der handelnden Figuren zum einheitlichen Kollektiv wird dadurch verdeutlicht, daß die wichtigsten technischen Ideen stets bei verschiedenen Figuren gleichzeitig entstehen. Diese werden immer in Ausnahmesituationen gezeigt, ihr Handeln im Sinne der Absicht des Autors kommentiert".<sup>4</sup> In der Tat: der heutige Leser benötigt eine gute Dosis von Geduld und vielleicht auch Perversion, um mit dem 456 Seiten langen Roman fertigzuwerden (891 Seiten in der deutschen Übersetzung aus dem Jahre 1951<sup>5</sup>). In anderen Worten haben wir es hier mit einem typischen Beispiel von "Schönfärberei" und "Konfliktlosigkeit" zu tun, zwei Begriffe, die die sowjetische Literatur der Nachkriegszeit bezeichnen. Während dieser Periode des tiefsten Niedergangs der Kultur, wurde Černyševskij's wohlbekannte Formel "*Prekrasnoe - eto žizn*" (das Schöne ist das Leben) von dem Haupttheoretiker der Ždanov Ära Vladimir Ermilov durch die Formel "*Prekrasnoe - eto naša žizn*" (das Schöne ist *unser* Leben) ersetzt. "Große Harmonie: das ist das Endziel des Erbaus der Welt! Herrliche Konfliktlosigkeit, das ist die Zukunft des sozialistischen Realismus", schreibt Abram Terz (alias Andrej Sinjavskij) in seinem Pamphlet aus dem Jahre 1959 über die künstlerische "Methode", welche die sowjetische Kultur ab 1934 beherrscht hatte.

Jenseits der "Lüge", die offensichtlich in Ažaevs literarischer Fassung von "Projekt Nr. 15" "widergespiegelt" ist, gibt es jedoch eine Möglichkeit "Konfliktlosigkeit" anders zu lesen. Diese darf nicht bloß als Folge eines totalen, kultur lähmenden Terrors begriffen werden, oder als die endgültige Funktionalisierung der Literatur in einer "totalitären" Gesellschaft, die in ihrem wahren gesellschaftlichen Sinne niemals von dem "totalen Staat" begrenzt ist. (Das wissen wir in Deutschland schon lange, mindestens seit dem "Historikerstreit"). Vera Dunhams Versuch, die sowjetische Nachkriegsliteratur im Kontext sozialen Wandels zu interpretieren (*In Stalin's Time. Middleclass Values in Soviet Fiction*), wird selten zitiert, vielleicht weil man bei ihrem Buch an "vulgär-soziologische" Ansätze erinnert wird. Andererseits fordert ihre Analyse "totalitäre" Ansätze heraus. Für Dunham entsprach die Literatur der Ždanov Ära den Interessen einer neuen "Mittelklasse", "geboren aus Stalins Bemühungen zur Industrialisierung, Umerziehung und Bürokratisierung des Landes, Fleisch vom Fleische der stalinistischen Revolutionen von Oben, und bereit, das Vakuum zu füllen, das durch die großen Säuberungen der dreißiger Jahre und der Liquidierung der leninistischen Generation von Aktivisten entstanden war".<sup>6</sup> Den Massenerfolg des "konfliktlosen" Romans von Vasilij Ažaev, mit seiner Botschaft der "Einheit der Front und des

Hinterlands" (*edinstvo fronta i tyla*) kann man jedenfalls als das Bedürfnis des Lesers nach einem neuen symbolischen Universum interpretieren, nach der Suche eines neuen "transzendentalen Obdachs", als Folge der Grauen des zweiten Weltkriegs und anderen Grauen, denn, wie das Berger und Luckmann schon vor fast dreißig Jahren formuliert haben, "sind alle Gesellschaften Konstruktionen angesichts des Chaos".<sup>7</sup>

Das "linke" und "rechte" Ufer des Flusses Adun sehen wir zum ersten Mal im Roman aus der "Vogelschau", wenn der Chefingenieur Beridze, begleitet von dem jungen Ingenieur Aleksei Kovšov, das "Objekt" von einem Flugzeug betrachtet. Es lohnt sich, den Abschnitt zu zitieren, denn der Leser erhält dadurch eine genaue Landkarte des Geländes, wo sich der Konflikt entwickeln wird:

Трасса дважды пересекала Адун – под Новинском и у небольшого города Ольгохта, тоже стоящего на реке. Чуть ниже этого места река и трасса расставались: Адун величаво уходил вправо, трасса поворачивала налево на север. Она приближалась к морю, тянулась побережьем до мыса Чонгр. Здесь – в самом узком месте – нефтепровод должен был пересечь бурный двенадцатикилометровый Джагдинский пролив и на мысе Гибельном выбраться на остров Тайсин. Нефтепромыслы находились в северной оконечности острова, в районе города Кончелан – к нему и должны были строители проложить нефтепровод.<sup>8</sup>

Nach dem Erkenntnisflug (für Beridze ist es eigentlich ein Wiedererkennen: er hatte vor einigen Jahren diese "grenzenlose Wildnis" erforscht), stürzt sich Beridze schnellstens in sein Büro und "vertieft sich gewissermassen mit tausend Touren in die Zeichnungen," ein Gedicht von Majakovskij vor sich hinhurmelnnd:

Но оказывается:  
Прежде, чем начать петься,  
Долго ходят, размозюлев от брожения .<sup>9</sup>

Wie ich bereits in mehreren Publikationen berichtet habe,<sup>10</sup> hatte Ažaeв selbst "vor einigen Jahren diese grenzenlose Wildnis erforscht" und das Geheimnis, das er verbarg, hatte lange "gegärt." Einiges davon ist an die Öffentlichkeit gekommen, zuerst durch Gerüchte, die vor allem von "Dissidenten" verbreitet wurden, als Ažaeв noch am Leben war. Die Stimme des Autors erklang erst nach seinem Ableben in einem von seiner Witwe herausgegebenen Roman, *Der Güterwagen*, der während der Perestroika erschien.<sup>11</sup> Es handelt sich in diesem Roman um die Deportation eines jungen Menschen aus Moskau, Richtung "Freiheit", das ist der Name des Konzentrationslager in "Svobodnyj". Der *Güterwagen* hat viel Autobiographisches, denn Ažaeв wurde am 29. Dezember 1934 wegen "Konter-

revolutionären Aktivitäten" verhaftet und für drei Jahre in das Lager der Baikal-Amur Eisenbahnlinie, BAMLag NKVD, Stadt Svobodnyj im Fernen Osten verbannt. Doch bereits 1937 wurde er wegen "guter Führung" entlassen, blieb aber im Lager als "freier Mitarbeiter", wo er für einige Zeit das "CBRIZ" leitete, das Zentrale Büro für Rationalisation und Erfindungen.<sup>12</sup>

Seit 1988 hat sich der Autor dieser Zeilen auf seine eigene Reise begeben, die ihn durch die verschiedenen publizierten und unpublizierten Versionen des Romans *Fern von Moskau* geführt hat, auch durch das von Ažaevs Witwe bewahrte Schriftstellerarchiv. Diese Reise führte ihn schließlich an diese Orte, fern von Moskau, und "dort" stellte sich heraus, daß die lokale Presse jetzt dem post-sowjetischen Leser und dem Bewohner des post-sowjetischen Fernen Ostens die dunklen Seiten seiner Vergangenheit eröffnet. Heute wissen wir mit Sicherheit, daß die Insel Tajsin "in Wirklichkeit" Sachalin ist, daß Rubežansk und Novinsk "identisch" mit Komsomol'sk-na-Amure und Sofijsk sind daß "Väterchen Adun" (*Adun batjuška*) als "kodifizierter" Name für den Fluß Amur steht, für die "Hölle" (*ad, v adu*) in welcher der Schriftsteller die ersten Zeilen seines späteren Stalinpreises schrieb, während er in der Verwaltung des Lagers des Unteren Amurs arbeitete. Dort nahm er jetzt innerhalb der Verwaltung eine höhere Stellung ein, als im vorherigen Lager der Baikal-Amur Eisenbahnlinie.<sup>13</sup> An diesem Ort verfaßte der "freie Mitarbeiter" Ažaev verschiedene Gutachten, Zusammenfassungen, Tatbestände, Berichte und Memoranda, von denen einige mit dem "Projekt Nr. 15" zu tun hatten. Die Adressaten dieser bürokratischen Tätigkeit waren G.M. Orentlichermann, Leutnant der Staatssicherheit, Grigorij Davydovič Čcheidze, Chefingenieur und ebenfalls Leutnant der Staatssicherheit, Vasilij Arsent'evič Barabanov, Kommandant des Lagers des Unteren Amurs,<sup>14</sup> oder sein Stellvertreter Finkel'stejn.<sup>15</sup> Zugleich widmete sich Ažaev in seiner "Freizeit" seiner zweiten Karriere, der eines Schriftstellers: er verfolgte ein Fernstudium an dem Gor'kij Institut für Literatur in Moskau, wo er im Jahre 1934 Abendkurse belegt hatte, kurz vor seiner "Reise" in den Fernen Osten.

Ažaev hatte schon einiges publiziert: eine Erzählung, die 1934 in der Komsomol Zeitschrift *Smena* erschienen war.<sup>16</sup> Es folgte eine ganze Serie von Erzählungen, kurze Theaterstücke und "dokumentare Prosa" über das Thema Umerziehung durch Stachanovarbeit, erschienen im *Soldaten der Bahn. Zeitschrift für Literatur und Kunst des NKVD Arbeitslagers der Baikal-Amur Eisenbahnlinie*<sup>17</sup> und den verschiedenen Almanachs der "Bibliothek der Erbauer des BAM".<sup>18</sup> Doch diese waren mit folgender Rubrik versehen: "Verbreitung über die Grenzen des Lagers verboten". In Komsomol'sk am Amur publizierte der spätere Stalinpreisträger etwas öffentlicher, z.B. in der lokalen Zeitschrift *Stalinskij Komsomol'sk*.<sup>19</sup> Und wichtiger: hier, unweit vom zentralen Administrationgebäude des Lagers des Unteren Amurs auf der Vokzal'naja Strasse, wurde langsam aber ziel-

strebte die Handlung seines zukünftigen Romans ausgearbeitet, inspiriert von "Projekt Nr. 15".

Aus verschiedenen Dokumenten ergibt es sich, daß "Projekt Nr. 15" für die Erbauung einer Erdölleitung stand, die Ocha auf Sachalin mit Sofijsk am Amur verbinden sollte. 1939 wurde das Projekt dem Narkomat der Erdölindustrie vom Rat der Volkskommissare unterbreitet. Die administrative Struktur von "Projekt Nr. 15" entstand im zweiten Viertel 1940 durch eine Anordnung des Narkomats für Ölindustrie. Sofijsk am Amur wurde als Stabsquartier der Baustelle vorgeschlagen.<sup>20</sup> Gemäß einiger Quellen, wurde im gleichen Jahr das Projekt dem Narkomat für Innere Angelegenheiten (NKVD) übergeben, und von dort ging es an die Allgemeine Verwaltung der Lager für Eisenbahnbau (Glavnoe Upravlenie Lagerej Železnodorožnogo Stroitel'stva, GULŽDS)<sup>21</sup> Entsprechend anderer Quellen wurde die Baustelle dem Lager des Unteren Amurs erst im Jahre 1941 übergeben.<sup>22</sup> Dem Plan zufolge sollte der Bau mehrere Jahre dauern. Als der Krieg ausbrach, fing der Termin an zu schrumpfen: erst war es Ende 1942, dann wurde es September 1942. Am ehemaligen Plan wurde vieles geändert.<sup>23</sup> Ein vom Chefingenieur Čcheidze unterzeichnetes Dokument berichtet über die technische Überlegenheit der "linken Variante" des Projekts. Es wurde anders beschlossen: das rechte Ufer des Amurs wurde für die Erbauung der Erdölleitung dem linken Ufer bevorzugt.<sup>24</sup> Die Helden des zukünftigen Romans waren die *strojbatovcy* von heute: Soldaten, die als untauglich für die Front eingestuft wurden wegen "schlechter körperlicher Verfassung" oder "moralischer Unausgeglichenheit"<sup>25</sup>, oder es waren vorwiegend "normale" Gefangene. War der Dichter Nikolaj Zabolockij einer von ihnen? Im März 1941 wurde er dem Untersuchungsbeamten-Techniker-Rationalisator-Schriftsteller Ažaev vorgeführt. Folgendes lesen wir in Ažaevs Tagebuch:

20 марта 1941 г. Заявление Заболоцкого (поэт, румяный, с физиономией бухгалтера) – по делу осужден по контр-революционной троцкистской деятельности. Начальник поручил нам в нем разобраться, а он просит работать по специальности педагога. Какую же дать ему работу?

Zabolockijs Briefe von "dort", die 1989 in der Zeitschrift *Znamja* erschienen,<sup>26</sup> erwähnen dieses Treffen nicht, doch zeigen sie, daß Zabolockijs Bitte nicht erfüllt wurde. Andere Dokumente erteilen unmittelbare Auskunft über die Arbeitsbedingungen auf der Trasse, z.B. diese Niederschrift des Gefangenen Filipp Antonovič Andreev, der 1942 in der Gegend von Kap Černyj beim Bau des nächsten Abschnitts der Erdölleitung (Nižnaja Tambovka - Tsimmermannovka) tätig war:

...Рубили просеку под нефтепровод. Сначала жили в палатках. В двух километрах от нас построили бараки. Восемь бара-



ков по 60 человек. Сплошные нары. Постель: матрасовка, на-  
волочка, набитые травой. [...] Кормили очень плохо. Продук-  
ты нам не завезли. Было только то, что успели взять с собой.  
Затируха: мука с водой. Умирали. Ели соль, чтобы вызвать  
жажду. Потом пили, пили, пили. Распухали. И умирали.

Nach Ablauf der Strafzeit wurde Andreev in Kenntnis gesetzt, daß keiner die Baustelle vor Kriegsende verlassen durfte, gemäß einer Verordnung des Staatlichen Komitees für Verteidigung (GKO). So blieb Andreev als "freier Mitarbeiter" auf der Baustelle und wurde der Planabteilung zugewiesen. Der Vorsitzende der Planabteilung "Projekts Nr. 15" hieß Krupennikov.<sup>27</sup> Dieser Name erscheint auch in Ažajevs Tagebüchern aus den Jahren 1941-42. In *Fern von Moskau* heißt er "Grečkin".

Das Bild aus der "Vogelschau", das im Roman beschrieben ist, entspricht dem, was man auf einer "wirklichen" Landkarte findet, bis auf ein Detail: es ist ein *Spiegelbild*. Dort wo der Fluß und die Erdölleitung auseinandergehen, "weicht der Adun majestätisch nach rechts" während "die Leitung nach links gegen Norden schwingt". Die "wirkliche" Karte zeigt, daß der Amur nach *links* weicht und die Erdölleitung nach *rechts*. Mit anderen Worten, die "wirkliche" Toponymik wurde "verschoben" oder "verzerrt" als sie zum Roman wurde. Doch jenseits der offensichtlich strategischen oder weiteren "dialektischen" Gründe, denen der Roman sich unterwerfen mußte um überhaupt zu erscheinen, zeigt uns diese Umkehrung der Richtungen einen Ausweg aus dem Spiegel: Erzählliteratur, Fiktion, ist nützlich für Geschichte in ihren vielfältigen *verkehrten* oder *umgekehrten* Widerspiegelungen. Dominick LaCapra schreibt in *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, daß "die Untersuchung der Beziehung zwischen Wirklichkeit und Texten das Problem der Interpretation eher erschwert als es zu vereinfachen".<sup>28</sup> Es ist aber auch eine Tatsache, daß, um Geschichte zu schreiben, solch eine Untersuchung unentbehrlich ist, auch wenn das Verhältnis sich nie als "direkt" erweist, denn die meisten Quellen der Geschichte bestehen aus Texten.

Ist die fiktionale "Umkehrung" des "Projekts Nr. 15" als eine zweite Serie von "Kodierungen" zu verstehen, nachdem Komsomol'sk zu Rubežansk, die Stadt "am Rande" wurde, Sachalin zu Tajsin, die Insel des Geheimnisses, Pogibi zu Kap Gibel'nyj, der Kap des Todes, und der Amur zu *Väterchen Adun*, der Fluß der Hölle? Ažajevs Tagebücher und Werke zeigen, daß Code und Wirklichkeit miteinander verstrickt sind wie Beridze mit dem Chekisten Čheidze, Batmanov der Ingenieur mit Barabanov dem Kommandanten des Lagers des Unteren Amurs, und Ažajev selbst, eingefangen in der literarischen Montage seines eigenen Lebens. Denn dies war eine Welt bewohnt von Ingenieuren, Leutenants der Staatssicherheit oder ihrer Stellvertreter, und Literaten.

Viele "Indizien" im Roman *Fern von Moskau*, in der Entstehungsgeschichte dieses Buches, bzw. in den Tagebüchern des Schriftstellers und anderem Material, das kürzlich an die Oberfläche trat, all diese Indizien zeigen, daß "Realität" und Roman der gleichen Domäne angehören. Ažaevs Selbsteinschätzungen in seinen Notizbüchern, seine Gespräche über Literatur mit dem Lagerkommandanten Barabanov,<sup>29</sup> sein Debüt als Schriftsteller durch Umerziehung in Svobodnyj: all das zeigt mehr als "Schönfärberei": es handelt sich um den verzweifelten und gewiß beispiellosen Versuch, Literatur "von unten" zu kreieren, nahezu aus dem Nichts. Zugleich kommen wir zu einem anderen Verständnis von "Lagerliteratur" und das Bild der "Realität" im Lager verschiebt sich. Zu "Swift", "Stendhal" oder "Radiščev" ist es ein weiter Weg. Diese Autoren studierte 1941 Ažaev in den Nächten von Komsomol'sk am Amur, als Teil seiner "Hausarbeit" für sein Fernstudium am Gor'kij Institut in Moskau. Auch wenn Ermilovs Formel "das Schöne ist *unser* Leben" sich nicht direkt in Ažaevs Buch (und anderen Büchern seiner Zeit) widerspiegelt, so ist es woanders reflektiert, z.B. in der "Realität", die der Leser in diesen Büchern fand. Folgende Zeilen findet man in Ažaevs Archiv. Sie weisen auf die Tatsache hin, daß sowjetische Nachkriegsliteratur gelesen wurde. Sie konnte sogar das "Leben retten":

*(Brief an den Autor aus dem Jahre 1949. Name des Senders unbekannt)*

Вы знаете, что "Далеко от Москвы" полюбили; но вы не знаете, что эту книгу разрывали на листки в рабочих поселках Донбасса (книга была одна, а читать хотели все сразу). Из нее переписывали целые страницы, люди разных профессий [...] Мне довелось видеть эту книгу в доме врача. На книге было написано: "эта книга лучшее лекарство от многих болезней". О книге говорили на партийных активах и рабочих собраниях. Ее сравнивали с Историей партии. "Далеко от Москвы" нет в книжных магазинах, даже нет на латышском языке.

*(Brief an den Autor, Datum unbekannt)*

Драгоценный Василий Николаевич!  
Какая я счастливая, могу смотреть на живого и услышу составителя интересного романа "Далеко от Москвы". Такая интересная мысль у меня появилась в голове, когда вы только вышли на сцену. В какой мере он мне понравился, судите сами. В 1949 году мне предстояла сложная большая операция. Я не надеялась перенести этой операции, и все-же я дала согласие на нее. Но я призналась врачам, что я не хочу умереть не дочитав книги "Далеко от Москвы" и они перенесли день операции до того дня, когда прочла книгу. Честно говорю, что это было. Я этого никогда не забуду. И врачи после операции мне говорили, что у них не было в практике того случая, чтобы

они пошли на уступку больному да еще когда так срочно нужно лечить да по такой причине. Они поняли, что это нужно.

Прохорова  
Куровский комбинат

Für Berger und Luckmann ist die "Rechtfertigung des Todes" eines der Hauptbestandteile symbolischer Universe. Sie erlaubt den Menschen, dem äußersten Schrecken seines eigenen Todes zu entgehen und "weiterzuleben".<sup>30</sup> Auf der Gesellschaftsebene hat das symbolische Universum auch die Funktion, die Geschichte zu "ordnen". "Es verbindet die Menschen mit ihren Vorgängern und Nachkommen in einer sinnvollen Gesamtheit". "In Bezug auf die Vergangenheit, stellt es ein 'Gedächtnis' her, das von allen sozialisierten Gliedern der Gesellschaft geteilt wird".<sup>31</sup> Das "Gedächtnis" das die Erzählung in der Wirklichkeit von "Projekt Nr. 15" herstellt, zeigt sich in einem weiteren Brief, geschrieben 1951. Dieser Brief wurde dem Autor des Romans *Fern von Moskau* von einem Menschen zugesandt, der an der Erbauung des zweiten Abschnitts der Erdölleitung teilnahm, etwa sechs Jahre nach der ersten.<sup>32</sup> Der Briefschreiber wollte mit "seinem" Autor den Anblick einer Gedächtnistafel teilen, die er unweit vom Kap Lazarev gesehen hatte. Auf der Tafel stand: "hier arbeitete Batmanov". Batmanov, der Leiter der Baustelle im Roman und der "historische" Barabanov des Lagers des Unteren Amurs waren eins geworden. Im gleichen Jahr 1951 schreibt der Reporter E. Rjabčikov einen Artikel für die Zeitschrift *Ogonek* über den Erbau des Kanals Volga - Don. In erster Linie geht es dort um die "Begegnung mit Batmanov, Held des Romans *Fern von Moskau*". Im "wirklichen Leben" war Vasilij Arsent'evič Barabanov der Held, als Leiter der Erbauung des Knotenstaudamms von Tsimliansk.<sup>33</sup> Wer von beiden ist für die Geschichte wichtiger? Die lebende Legende, oder sämtliche andere Batmanovs-Barabanovs, die von sonstigen Quellen zur Oberfläche gebracht werden? Von denen gab es nämlich mindestens zwei...

A. Kiričenko nimmt an, daß der Batmanov des Romans von Vladimir Ivanovič Batmanov inspiriert war, Leiter der Produktionsabteilung der Allgemeinen Verwaltung der Lager für Eisenbahnbau.<sup>34</sup> Ein weiterer Batmanov, den Ažaev gekannt haben mußte, war der Chefredakteur der Zeitschrift *Tichookeanskaja zvezda*. Dieser Batmanov hatte eine wichtige Rolle bei den Säuberungen der Jahre 1936-37 gespielt, zusammen mit Aleksandr Gaj, Piotr Komarov, M. Alekseev, u.a.,<sup>35</sup> die ihrerseits eine wichtige Rolle in Ažaevs beruflichem Werdegang als Schriftsteller gespielt hatten. Alekseev, z.B., der 1937 als Vorsitzender der Fernöstlichen Abteilung des sowjetischen Schriftstellerverbands zutage trat, war auch Chefredakteur der Chabarovsker Zeitschrift *Na rubeže*. Diese publizierte im gleichen Jahr eine Erzählung unseres Autors, der soeben den Status eines Häftlings des BAMLag NKVD, Stadt Svobodnyj, für den eines "freien Mitarbeiters" des

gleichen Lagers eingetauscht hatte.<sup>36</sup> Die Zeitschrift stand buchstäblich "am Rande" (*na rubeže*) seines neuen Lebens. Hat "Rubežansk", die fiktive Stadt in *Fern von Moskau* etwas damit zu tun? Die Erzählung handelt von einem Ehepaar, deren Kind mit einer Hasenscharte geboren wurde. Das Kind wird jedoch von der sowjetischen Medizin geheilt, wie auch seine Eltern von ihren früheren Verbrechen geheilt wurden. Durch Stachanovarbeit auf der Baikal-Amur Eisenbahnlinie wurden sie zu neuen Menschen umerzogen.

"Who is who" in diesem Labyrinth von Geschichte und Erzählung, wo BAM-Lag, Nižne Amurlag, "Projekt Nr. 15" und Literatur sich überschneiden? Während unsere Reise durch die gedruckten, weniger gedruckten und nie erschienenen Seiten geht, wird Geschichte zum Roman, und aus Kontext wird Text.

Erinnern wir uns an eine Passage von Jurij Trifonovs Erzählung "Der lange Abschied". Rebrov erzählt dem Regisseur Sergej Leonidovič von seinen Nachforschungen über den lang vergessenen Revolutionär Nikolaj Vasilevič Kletočnikov. Diese Nachforschungen sind Rebrovs Suche nach seinem eigenen Selbst. Sergej Leonidovič antwortet: "Ach, wenn man nur den Strom der Zeit beschreiben könnte, der alles und jeden mit sich reißt!" Trifonov und sein literarischer Kollege der späten vierziger Jahre, Vasilij Ažaev, erhielten die gleiche Auszeichnung (den Stalinpreis) und ihre Lebenserfahrungen überschneiden sich. Doch Trifonov wurde mit beidem fertig, durch Erzählung. Für ihn gab es ein "anderes Leben".<sup>37</sup> Für Ažaev gab es das nicht. Und hier besteht der große Unterschied, wenigstens was Literatur betrifft.

### Anmerkungen

- 1 Akt sdači i priema tovarno-nefteprovodnoj kontory "Dal'neftekombinata" ot 28 ijulja 1944 g., napravlennogo v Krajkom VKP(b) Chabarovskogo kraja. *Gosudarstvennyj Archiv Chabarovskogo Kraja*, f. P-35, op.I, d. 1694, ll. 104-116, 119-122.
- 2 Es geht hier nicht um die Usinsk Erdölleitung in der russischen Arktik, die unlängst von sich hören ließ. Vgl. Sam Howe Verkhovek, Ruptured Pipeline Spreading Hot Oil in Russia's Arctic, *The New York Times*, 25. Okt. 1994, Nr. 49 (860), S. A1, A14.
- 3 Andere Quellen zeigen, daß eine Anordnung des Zentralen Komitets der Partei und der Rat der Volkskommissare die Rohre aus den USA kommen ließ, und daß diese 1940 abgeladen wurden. Fond Informacionnogo Centra UVD Chabarovskogo Kraja. Strojka No 15. F. 54, d. 3. Die Auszüge aus dem UVD

Archiv wurden dem Author dieser Zeilen von M. Kuz'mina, Präsidentin der "Memorial" Gesellschaft in Komsomol'sk am Amur, übergeben.

- 4 W. Kasack, *Lexikon der russischen Literatur ab 1917*, Stuttgart, 1976, 40-41.
- 5 W. Ashajew, *Fern von Moskau*. Roman in 3 Büchern (In einem Band), Berlin, Verlag Kultur und Fortschritt, 1951.
- 6 V.S. Dunham, *In Stalin's Time. Middleclass Values in Soviet Fiction*. Enlarged and Updated Edition. With a New Introduction by Richard Sheldon. Introduction to the first edition [Cambridge University Press, 1976] by Jerry F. Hough. Durham, Duke University Press, 1990, 13.
- 7 P. L. Berger and Th. Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, London, Allen Lane, 1971, 121.
- 8 V. Ažaev, "Daleko ot Moskvyy. Kniga pervaja", *Novyj mir* 7, 1948, 21.
- 9 Daleko ot Moskvyy, 22.
- 10 Th. Lahusen, "Das Geheimnis des Adun. Rekonstruktion einer Geschichte", *Wiener Slawistischer Almanach* 24, 1990, 115-126; "The Mystery of the River Adun: Reconstruction of a Story", Thomas Lahusen, with Gene Kuperman (Hsgb.), *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika*, Durham, Duke University Press, 1993, 139-154; "Loin de Moscou, ou les trois utopies de Vasili Ajaïev", *Le gré des langues* (Paris) 5, 1993, 116-140.
- 11 V. Ažaev, "Vagon", *Družba narodov*, 1988, 6, 7, 8. Der Roman sollte 1966 erscheinen, wurde damals aber abgelehnt. Ažaev starb zwei Jahre später.
- 12 Für einen Augenzeugenbericht über Ažaevs Tätigkeit als Leiter des CBRIZ in Svobodnyj, vgl. Ja. Charon, *Zlye pesni Gijoma dju Ventre. Prozaičeskij komentarij k poétičeskoj biografii*, M., Kniga, 1989, 80-81.
- 13 Das "Erziehungslager des Niederen Amur" (Nižne-Amurskij ITL NKVD SSSR), unterstand in dieser Zeit der Allgemeinen Verwaltung der Lager für Eisenbahnbau (GULŽDS), eines der wichtigen Sektoren des GULAGs. Ursprünglich in Svobodnyj stationiert, wurde die GULŽDS 1940 nach Moskau verlegt. Das Empfangslager der Verwaltung war das System des Amurlag in Komsomol'sk. Vgl. A. Kiričenko, "Rassekrečennyye sekrety, ili O stroitel'stve nefteprovoda 'Ocha-Komsomol'sk'", *Priamurskie vedomosti*, 4. und 5. Juli 1993; E. N. Černoluckaja, *Osobennosti formirovanija naselenija i trudovykh resursov Dal'nego Vostoka SSSR v 30-e - načale 50-ch gg. (O roli "Speckon-*

- tingentov*"). Reprint. Vladivostok, RAN. Dal'nevostočnoe otdelenie. Institut Istorii, Archeologii i Etnografii Narodov Dal'nego Vostoka, 1993, 7.
- <sup>14</sup> Prikaz No. 370 NKVD SSSR ot 04.01.40 ob obrazovanii Nižne-Amurskogo ITL NKVD SSSR za sčet slijanija Vostočnogo, Jugo-Vostočnogo i Nižne-Amurskogo železnodorožnyh lagerej. Upravlenie v Komsomol'ske. Načal'nik Upravlenija V. A. Barabanov, *Černyj j kamen' na krasnoj zemle*, Komsomol'sk-na-Amure, Gorodskoj Komitet "Memorial", 1992, 70.
- <sup>15</sup> M. Kuz'mina, "Graždanin Lekpom", *Dal'nevostočnyj Komsomolec*, 3. Okt., Nr. 192, 1989.
- <sup>16</sup> V. Ažaev, "Pjat' let žizni. Rasskaz", *Smena*, 8, 1934, 10-11.
- <sup>17</sup> *Putearmeeec: Literaturno-chudožestvennyj žurnal BAMLaga NKVD*.
- <sup>18</sup> Biblioteka Stroitelej BAMA.
- <sup>19</sup> V. Ažaev, "Zaičichi. Rasskaz", *Stalinskij Komsomol'sk*, 3. Jan., Nr. 2 (2467), 1941.
- <sup>20</sup> Prikaz Narkomata toplivnoj promyšlennosti ot 29 ijunja 1940 g. (Prikaz No. 416a). Quellen des Informacionnyj centr UVD Chabarovskogo kraja, zusammengestellt von M. Kuz'mina, Komsomol'sk am Amur.
- <sup>21</sup> A. Kiričenko, *Rassekrečennye sekrety*.
- <sup>22</sup> A. Sutorin, Amurlag. *Koljučaja pravda. Dokumental'nye rasskazy, očerki i vospominanija o sud'bach dal'nevostočnikov v 30-40-e gody*, Chabarovsk, Chabarovskoe knižnoe izdatel'stvo, 1990, 94-95.
- <sup>23</sup> A. Sutorin, Amurlag, 94-95; A. Kiričenko, *Rassekrečennye sekrety*.
- <sup>24</sup> Der Bericht wurde 1945 vom NKVD an V. Ažaev auf dessen Antrag gesandt. UITLK UNKVD po Chabarovskomu Kraju, tov. Ažaevu. Unterschrift: Načal'nik bjuro po delam izobretatel'stva NKVD SSSR (Strat'ev). Archiv V. Ažaev.
- <sup>25</sup> A. Kiričenko, *Rassekrečennye sekrety*.
- <sup>26</sup> "Pis'ma N. A. Zabolockogo 1938-1944 godov", *Znamja*, 1989, 1, 113.
- <sup>27</sup> Ebd.

- <sup>28</sup> D. LaCapra, *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1983, 39-41.
- <sup>29</sup> 28 марта [1949 г.]. Вели интересные разговоры. В.А. [Барабанов] весьма начитан и имеет очень обо всем отчетливое суждение, о нашем кино, литературе (обычно хороший вкус); восхищался статьей Мстиславского о писательском ремесле (там где говорится о необходимости активнейшего участия в жизни и о той литературе, которая становится настоящей, когда она составляет часть жизни).
- <sup>30</sup> P. L. Berger and Th. Luckmann, *The Social Construction of Reality*, 118-119.
- <sup>31</sup> Ebd., 120
- <sup>32</sup> Die Erbauung des letzten Abschnitts der Erdölleitung (Sofijsk – Komsomol'sk) und die Reorganisation des Lagers des Unteren Amurs (Nižne-Amurskij ITL MVD) wurde im März 1948 verordnet. Prikaz MVD SSSR Nr. 05593. Die Leitung wurde im August 1952 fertig, nach einer mehrere Jahre dauernden Unterbrechung. Dem Lager des Unteren Amurs des NKVD wurden strategisch "wichtigere" Projekte anvertraut, z. B. die Erbauung der Eisenbahnlinie Komsomol'sk – Sovetskaja Gavan' (Projekt Nr. 500). Archivmaterial von M. Kuz'mina.
- <sup>33</sup> E. Rjabčikov, "Postup' bogatyrej." *Ogonek*, 8. April 1951, Nr. 15, 2-4.
- <sup>34</sup> A. Kiričenko, *Rassekrečennye sekrety*.
- <sup>35</sup> Protokol Nr. 4. Zasedanija DV Pravlenija Sojuza Sovetskich Pisatelej ot 10 marta 1937 g. Gosudarstvennyj Archiv Chabarovskogo Kraja, f. 1738, op. I, d. II, l. 8-9.
- <sup>36</sup> V. Ažaev, "Syn. Rasskaz", *Na rubeže*. Žurnal chudožestvennoj literatury i publicistiki. Organ dal'nevostočnogo pravlenija sojuza sovetskich pisatelej. Kniga četvertaja. (Juli-August, 1937), 60-74.
- <sup>37</sup> Vgl. Jurij Trifonovs Erzählung "Drugaja žizn'" [Das andere Leben], *Novyj mir*, 1975, 8.





Евгений Добренко

**ОКАМЕНЕВШАЯ УТОПИЯ  
(ВЫСОКИЙ СОПРЕАЛИЗМ: ВРЕМЯ – ПРОСТРАНСТВО –  
ПАРОКСИЗМЫ СТИЛЯ)**

Хансу Гюнтеру

Извержение вулкана... проявляется  
с огромной силой в виде т.н. пароксизма,  
продолжающегося обыкновенно короткое время,  
акад. В. Обручев. Вулканы. –  
*Большая Советская Энциклопедия*, т. 13, 1929.

Сопреализм, вероятно, единственное направление в истории русской литературы XX века, развивавшееся "на безальтернативной основе". К монополии стремятся едва ли не все художественные системы, утверждая свою уникальность, но только сопреализму удалось монополию в искусстве получить. Более того, можно утверждать, что он только и может реализовать себя полностью лишь в условиях монополии. В начале и в конце своего пути сопреализм имел литературный контекст, но всякий раз такой контекст был "вынужденным" и может быть объяснен лишь временной слабостью "самого передового художественного метода". Собственно, о сопреализме как о практике искусства можно говорить лишь применительно к двум десятилетиям – середине 30-х – середине 50-х годов. Разумеется сопреалистическая эстетика формировалась до середины 30-х годов.<sup>1</sup> Разумеется также, сопреализм не умер (да и не должен был умереть) от хрущевской "оттепели". Однако, от пребывания в культурном контексте сопреализм всегда увядал. "Доминирование" этой эстетической доктрины в постсталинском советском искусстве – признак исторических aberrаций, обусловленных советологической паранойей: оставаясь по преимуществу советской, литература, несомненно, все дальше уходила от сопреалистического канона, точно так же, как и в досталинскую эпоху, будучи в основном советской, до этого канона "дорасти" не могла. В обоих случаях состояние канона является определяющим<sup>2</sup>: в 20-е годы он еще не "дозрел" до монополии, в постсталинскую эпоху потерял ее. Советская парадигма значительно шире собственно сопреалистической, но сопреализм, лишь полностью покрывая культур-

ное пространство (как в отмеченное двадцатилетие), становится до конца самим собой.

Это наводит на мысль о том, что соцреализм может развиваться и достичь своих вершинных образцов только в условиях культурного вакуума (тогда как другие стилевые направления, скажем, символизм, футуризм или реализм весьма плодотворно развиваются в условиях не просто сосуществования, но культурного диалога).

Это, далее, говорит о том, что трансформации соцреалистической системы носят закрытый характер – не признавая ничего рядом с собой, соцреализм оставался в высшей степени эгоцентричным, был сосредоточен почти исключительно на себе самом и потому можно сказать, что эта эстетическая модель отличалась высокой степенью внутренней напряженности. Отчасти, как представляется, такая напряженность связана с тем, что соцреализм, будучи "законным наследником" революционной культуры, сконденсировал в себе огромный разрушительный потенциал, сломив многовековую традицию развития русской литературы. Как бы ни была проинтерпретирована эта традиция, можно видеть, что буквально все "прогрессивные линии" ее развития оказались прерванными. К их числу Д. Лихачев отнес:

- постепенное снижение прямолинейной условности (обмирщение языка и изобразительных средств, расширение тематического спектра, снижение количества "матриц" и канонов, роли литературного этикета и мн. др.);

- возрастание организованности (усложнение повествовательных структур, интеллектуализация литературы и читателя, историчность сознания и др.);

- возрастание личностного начала (индивидуализация авторского стиля, индивидуализация персонажей);

- увеличение "сектора свободы" (умножение литературных жанров, введение в литературу новых литературных форм как результат демократизации литературы и усиления межкультурной интеграции);

- расширение социальной среды (в сфере действия в литературных произведениях, введение в литературу все новых и новых социальных слоев и т.д.);

- рост гуманистического начала;

- расширение мирового опыта;

- расширение и углубление читательского восприятия литературного произведения.<sup>3</sup>

Даже отказавшись от характеристики выделенных тенденций как "прогрессивных", нельзя не признать их наличия в историко-литературном развитии. Но вряд ли нужно специально доказывать, что "самый

передовой художественный метод в истории человечества" буквально по всем отмеченным линиям последовательно шел в обратном направлении. Эстетическая система должна обладать поистине brutальной силой, чтобы подобный слом произвести. Источники этой силы не следует искать только в "демоническом демиургизме" авангарда (Б. Гройс) – соцреализм обладал и собственным потенциалом, закодированном в культурном менталитете и реализованном в трансформации его пространственно-временного континуума. Его напряженность и экзальтация в "высокий период" свидетельствует об этом.

Вопрос, который нас здесь занимает, ясно сформулирован историком советской архитектуры: "Почему сталинский классицизм (точнее – ампи́р), оставаясь таковым по существу, в начале 50-х годов тем не менее выходит за рамки «благородной простоты и спокойного величия», приобретая явный оттенок барочной, а подчас и готической экзальтации?"<sup>4</sup> В этом вопросе смущает лишь хронологическая отнесенность отмеченных качеств стиля к началу 50-х годов.

Действительно, постреволюционная футуранаправленность культуры сменяется в соцреализме своеобразной апологией прошлого. Прошлое, которое поначалу подлежало лишь тотальному разрушению, со временем обретает определенную ценность, а движение – телеологичность. По точному определению С. Кавтарадзе: "на смену безоговорочному отрицанию старого пришел принцип его бесконечной модернизации".<sup>5</sup> Не случайно в фундамент соцреалистической доктрины в 30-е годы и кладется симбиоз рапповского "ретроградства" ("учеба у классиков") и горьковского "романтизма" ("Надо мечтать!", "жизнь в ее революционном развитии"). Такая двуполность соцреализма позволяла сбалансировать актуальность прошлого и будущего. Соцреалистическая культура не строит утопии – она в ней живет: для нее уже произошел обещанный Марксом скачок из "царства необходимости" в "царство свободы", закончилась "предыстория" и началась история (или "постистория"?). В этом наступившем – вечном теперь уже – царстве и расцветает соцреализм.

Наибольший интерес здесь представляет стратегия культуры по отношению к прошлому и будущему. Оставаясь исключительно актуальными, они "выталкивали" настоящее, которое никогда не было самоценным в сталинской культуре, оставаясь временным, преходящим ("временные трудности"). Гармонизация, к которой стремился соцреализм в свой зрелый период, напротив, опиралась на центр. А таким центром могло стать только настоящее. Это видимое противоречие. Временной спектр начинает двоиться. Под гладкой поверхностью происходит скры-

тый магматический процесс, завершающийся образованием "выпуклости" и извержением вулкана. Это на темпоральной оси.

На спатальной – пространственной оси происходит нечто подобное. Иерархичность и центростремительность советского пространства также связана с комплексом гармонизации, присущим сталинской культуре. Однако и спатальная модель культуры начинает двоиться: между интернациональной лексикой ("Пролетарии всех стран, соединяйтесь!") и "островной" практикой ("соцреализм в одной стране"). Эти процессы, но уже "на поверхности коры" метят то же место, где культурный взрыв и должен произойти.

Идет давление и "снизу" (темпоральная ось) и "сверху" (спатальная) – в центр. Наступает коллапс, "где все стягивалось к «вождю народов» и его «великой эпохе» и парадоксально приводило к скрытой экспрессии, экзальтации форм, быть может, и не замечаемой самими авторами, – к многочисленным шпилям и фиалам, энергично пронзающим небо, к гипертрофии декора и, наконец, к «пламенеющему ампиру» ВСХВ 1954 года".<sup>6</sup> Стоит лишь заметить, что отмеченные экзальтации и экспрессия характерны не только для 1954 года. Не менее характерны они и для ВСХВ образца 1939 года.

Соцреализм сломил характерную для русской литературы "стыдливость формы" (Д. Лихачев). В свой "высокий" период он демонстрирует буквально безумство формы. Эта истерика стиля может быть объяснена только эксплицитностью вулканического процесса: гармония и обусловленная ею темпоральная и спатальная центростремительность оставались для сталинской культуры "незаконным", "непризнанным" детищем культуры революционной.

Поскольку очевидна утопическая природа соцреалистического проекта, возникает вопрос об имманентной трансформации утопического сознания.

В первой редакции своего очерка "В.И. Ленин" Горький рисует такую классическую утопию: "Иногда дерзость воображения, обязательная для литератора, ставит передо мною вопрос: как видит Ленин новый мир? И передо мною разворачивается грандиозная картина земли, изящно ограненной трудом свободного человечества в гигантский изумруд. Все люди разумны, и каждому свойственно чувство личной ответственности за все, творящееся вокруг него. Повсюду города-сады – вместилища величественнейших зданий, везде работают на человека покоренные и организованные его разумом силы природы, а сам он, наконец, действительный властелин стихий. Его физическая энергия не тратится больше на грубый, грязный труд, она переродилась в духовную... Облагороженный технически, осмысленный социально, труд стал наслаждением

человека. Действительно освобожден, наконец, разум человека – самое драгоценное начало в мире – и, действительно, разум стал бесстрашен".<sup>7</sup> Здесь одинаково актуальны и временной и пространственный аспекты.

– Мне о кооперации хочется вкратце сказать... Читали, товарищ Чепурный, про нравственный путь к социализму в газете обездоленных под тем же названием, а именно «Беднота»?

Чепурный ничего не читал.

– Какая кооперация? Какой тебе путь, когда мы дошли? Что ты, дорогой гражданин! Это вы тут жили ради бога на рабочей дороге. Теперь, братец ты мой, путей нету – люди до-ехали.

– Куда? – покорно спросил Алексей Алексеевич, утрачивая кооперативную надежду в сердце.

– Как куда? В коммунизм жизни. Читал Кар-ля Маркса?

– Нет, товарищ Чепурный.

– А вот надо читать, дорогой товарищ: исто-рия уже кончилась, а ты и не заметил.

А. Платонов, *Чевенгур*.

Сложнейшая амплитуда отношений между идеалом и реальностью в утопии и реализуется в сталинской культуре, которая сублимирует революционные ожидания масс, обращая их в реальность. Собственно социализм наступает в тот момент, когда утопические проекты перестают быть проектами, но объявляются реальностью и, таким образом, переходят в новую модальность, в совершенный вид (так "утопический социализм" сменяется "научным коммунизмом" – одним из "трех источников и трех составных частей" марксизма). Но никогда этот временной стопор не бывает абсолютным: отдельные пласты реальности всякий раз сдвигаются в будущее, образуя постоянный футуристический локус. Массы должны думать о том, как хорошо будет когда-нибудь: после революции, после завоевания независимости, после раздела помещичьей земли, после возведения плотины на большой реке, после крушения власти империалистов и т.д. Но на каждом этапе какие-то фрагменты переводятся в план реальности, какие-то – остаются в "зоне мечты", причем эта "зона" постоянно пополняется. Действует и обратная тенденция: утопия неизбежно перерождается в апологетику: "В один прекрасный день, – пишет Ежи Шацкий, – объявляется, что все уже достигнуто и единственной, во всяком случае, важнейшей задачей становится защита дивного нового мира. Торжество утопии оборачивается ее смертью, коль скоро устраняется присущий утопии разрыв между тем, что есть, и тем, что должно быть".<sup>8</sup> Иными словами, *окаменение утопии есть ее гибель*.

"Высотные здания, – дает определение Энциклопедический Словарь, – многоэтажные сооружения, объемы которых сильно развиты в высоту. В СССР строительство высотных зданий ставит своей целью решение важнейших архитектурных и градостроительных задач: создание нового типа архитектурных сооружений, призванных воплотить величие и красоту социалистической эпохи..."<sup>9</sup> (выделено нами. – Е.Д.), "Великие стройки коммунизма – дает определение Большая Советская Энциклопедия, – грандиозный комплекс крупнейших в мире энергетических, ирригационных, транспортных и других народохозяйственных сооружений сталинской эпохи, осуществляемой в СССР в целях создания материально-производственной базы коммунистического общества и преобразования природы на огромных территориях... Сталинские стройки войдут в историю человечества как монументальные сооружения эпохи победоносного созидания коммунизма"<sup>10</sup> (выделено нами. – Е.Д.). Для этих определений характерна однако не столько апология настоящего, сколько установка на будущее. Футуранаправленность не исчезает, но, образуя сложный симбиоз, наполняется большим драматизмом. Это и питает своеобразную экспрессию стиля, доходящую часто до экзальтации.

Действительно, в этом ("пост-утопическом"?) мире, подобно Фениксу, будущее вновь и вновь возрождается: в "зону мечты" вводятся новые компоненты – новые препятствия, новые враги, и каждый раз возникает своеобразный внутрикультурный сдвиг, когда прежняя "успокоенность" объявляется "бесконфликтностью", начинается борьба с нею, чтобы опять и опять застывать в "бесконфликтном эпосе". Время всякий раз развивается затем, чтобы свернуться вновь. Это свернутое время тут же превращается в "традицию", в "наследство", в "нашу классику", чтобы стать совокупностью образцов для подражания. Можно сказать, что консервативный традиционализм парадоксальным образом органически присущ утопическому измерению, которое "было и остается имманентным измерением человеческого сознания"<sup>11</sup>.

Соцреализм трансформировал утопию в "пост-утопию", соединив "реализм" с "романтикой". Для утопизма свойственно такое отношение идеала к действительности, которое неизменно предполагает противопоставление, взаимонепроницаемость и разрыв преемственности. Впрочем, уже в утопии заложен момент, отмеченный Е. Шацким: "Выбор между двумя вариантами действительности она хочет заменить выбором между действительностью и идеалом"<sup>12</sup> Соцреализм устраняет действительность из этого уравнения вовсе, создавая мир, в котором идеал растворяется в действительности (или наоборот). Вот почему если утопическое время – это такое время, в котором прошлое и будущее никак не

связаны с настоящим и лишь противопоставляются ему, то время социалистическое – это время растворения настоящего в обращенном прошлом и превращенном будущем. Это хронотоп вневременного мифа, значение которого состоит в том, что "события, имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени. Миф, объясняет в равной мере как прошлое, так и настоящее и будущее".<sup>13</sup>

Сталинская культура строит *сейчас*, но строит *навек*. Собственно, вечность – это и есть цель строительства. В соцреализме время земное как бы отсутствует (вместе с реальностью) – все погружено в сакральное время, время вечности. В результате то, что М. Бахтин называл "абсолютной эпической дистанцией" эпоса, резко сужается – время события и время творения эпоса совпадают, время настоящее на глазах сворачивается в прошлое, автоматически переходя в будущее, застывая в исторической позе – еще не свершилось, но уже "шаги истории самой". Ставшие классическими примеры: история московского метро – еще не завершилось строительство, а уже написана история; так же как еще не закончено строительство Беломорканала, а уже готова история его создания. Но здесь нельзя забывать и о том, что "истории" пишутся для будущего, то есть *настоящее редуцируется в прошлое и в таком виде должно предстать перед будущим. Настоящему просто не остается места на темпоральной оси.*

Проблема прошлого оказывается исключительно актуальной в соцреализме. Морально силу имеет здесь однако уже не новаторское, а только традиционное (уже в этой культуре) поведение, поэтому жизнь человека должна состоять из постоянного повторения поступков, ранее совершенных другими – героями этой культуры ("жить, учиться и бороться, как завещал великий Ленин", "быть как Павлик Морозов", "вести себя, как пионеры-герои"). Это тип архаического сознания, в котором "неизбежно вырабатывается эталон, первообраз поведения, который приписывается первым людям, божеству, «культурному герою». Повторение людьми поступков, восходящих к небесному, божественному прототипу, связывает их с божеством, придает реальность им и их поведению. Вся деятельность людей, производственная, общественная, семейная, интимная жизнь, получает смысл и санкцию постольку, поскольку участвует в сакральном, следует в «начале времен» установленному ритуалу. Поэтому мирское время лишается своей самооценности и автономности, человек проецируется во время мифологическое".<sup>14</sup> Погружение же в мифологическое время отключает время мирское и перманентно (в празднествах и всенародных действиях) восстанавливает сакральное мироощущение. Нагрузка на настоящее становится непомерной, в результате чего оно начитает двойтсся: одно, наполненное героизмом,

патетикой – сакрализованное – протекает в "буднях великих строек", другое, реальное, мирское вытесняется культурой как низкое, третируется ею как "зауженный взгляд на мир", как "кочка зрения", как "мещанский мирок" и липается всякой значимости – человек живет между превращенным прошлым и обращенным будущим и, следовательно, *вне времени*.

Эта вневременность связана с принципиальным антиисторизмом соцреалистической культуры: прошедшее здесь "неполное", начинаясь и двигаясь по вектору "Краткого курса", а будущее постоянно сдвигается к настоящему, пока не сливается с ним: "Оттого, что кричащее слово – коммунизм – стало на слово совсем не похоже: оно превратилось в самую жизнь, в меня самого же" (З. Мойжес, *Слово*, 1933). В результате образуется сложный симбиоз прошлого и будущего, причем именно будущее здесь предстает как длящееся в настоящем. В этом симбиозе в качестве связующего начала выступает "связь поколений" (классическая модель которой воспроизведена в соцреалистическом романе-хронике, например, в "сибирских эпопеях"), но отсчет следовало начинать из предыстории (ибо хронологически времени просто не хватало для развертывания "полного цикла"), отсюда – образы дореволюционных стариков и их судьбы, затем борцов за советскую власть, затем – их детей, героев первых пятилеток, потом – внуков, бойцов на фронте, возродивших страну после войны и, наконец, правнуков – октябрят, пионеров, комсомольцев. Чисто хронологически эта модель могла "подоспеть" только к послевоенному десятилетию, а затем уже воспроизводиться дальше.

Итак, хронологический аспект проблемы позволяет сделать вывод о перерождении утопического видения в высоком соцреализме, а также о том, что изменение статуса будущего и прошлого привело к "давлению", "вытеканию" настоящего. Эта действительная выделенность настоящего связана, как представляется, с прагматической (а потому и опирающейся на настоящее) природой власти. Принципиальное значение имеет здесь маркированность и культурная значимость точек на темпоральной оси. Внешне все они "почетны" – "великое прошлое", "прекрасное настоящее", "светлое будущее", но, как и в случае с "народами-братьями", кто-то оказывается "первым среди равных", а кто-то – "равным среди равных". Принципиально важен здесь сам момент этой двусмысленности, непроясненности, сообщавших *скрытую экспрессию* соцреалистическому стилю.



А вы, часов кремлевские бон, –  
Язык пространства, сжатого до точки.  
О. Мандельштам.

Нелинейные аспекты мира практически неактуализированы в соцреалистической культуре, хотя мир воспринимается нами, разумеется, не только линейно, не только плоскостно, но и объемно, а события – симультанно, нерасчлененно. Но в отличие от линейности, плоскостность и объемность не обладают направленностью, не предполагают устремленности, движения. Напротив, они индифферентны к категории направления; вероятно, в этом одна из причин неактуальности нелинейных аспектов мира в соцреализме.

Линейность на темпоральной оси соцреализма соотносится с линейностью на спатальной. В нашем случае следует говорить прежде всего об устремленности – пространству задается характер направленности. В соцреализме, например, практически отсутствует пространственная статичность (классическое "стель да стель кругом"), потому, прежде всего, что в этом случае теряются представления об исходной и конечной точках пространства, о *границах*, теряется *иерархичность* пространства. Соцреалистическое пространство *активно* ("даль зовущая"), но если традиционно повышенной активностью обладает узкое пространство (конкретное место, "малая родина"), а широкое пассивно, то в соцреализме наоборот.

Характерен в этом отношении поэтический сборник П. Антокольского "Большие расстояния" (1936). В стихотворении "Я видел всю страну" поэт пишет: "Но время знаменито необратимостью. Но мир еще широк. Но я разорван от надира до зенита, и вырван из своей безмолвной скорлупы, и, как сырой птенец, вытягиваю шею – туда, где мечутся прожекторов снопы, где вся страна лежит, от дыма хорошея". Эта пространственная модель чрезвычайно показательна: пространство широко, но воспалено на границах, что ощутимо в популярной песне: "Широка страна моя родная, много в ней лесов, полей и рек. Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек". Это пространство иерархично и устремлено к центру – Москве. В том же сборнике П. Антокольского есть стихотворение "Большая Москва": "Ты больше не город, не сто километров, одетых в брусчатку или мрамор нетленный, ты – встреча всех сил, притяжений и ветров, скрещенье всех рейсов и сердце вселенной". Из этой очевидной иерархичности часто делается вывод о принципиальной центростремительности пространственной модели соцреализма. Между тем, пространственная модель тут сложнее: здесь, например, эксплуатируется мотив "малой родины", "патриотизм родного завода" или "любимого коллектива", находящихся подчас весьма "далеко от

Москвы"<sup>15</sup>. Но главное – при несомненно большей по сравнению с временной осью четкости – и на спатигальной оси соцреализма сохраняется та же двойственность. Эта большая по сравнению с темпоральной осью четкость центростремительности пространственной модели связана, как представляется, с меньшей актуальностью спатигального начала в досоцреалистической культуре: временные аспекты мира были в авангарде значительно более активными, чем пространственные. Этим, думается, может быть объяснена противоположная ситуация в соцреализме, где пространственная центростремительность более очевидна, чем временная. При очевидном давлении *на центр*, при его все большей выделенности в соцреализме сохраняется прежняя интернациональная экспансивность. Среди прочих "равных среди равных" именно центр оказался "первым" на спатигальной оси соцреализма (а это – Москва, Кремль, всегда бодрствующий вождь, это – в полном соответствии с утопической пространственной моделью – страна-остров, надежно защищенный, это Дворец Советов, сильно напоминающий Город-Солнце Кампанеллы с "Человеком-Солнце" на вершине). Автор соцреалистического текста мог бы повторить вслед за Ахматовой: "Мне ведомы начала и концы". Но одновременно оказывалось, что это, если воспользоваться мандельштамовским образом, был "язык пространства, сжатого до точки". И здесь, следовательно, мы можем наблюдать все ту же двойственность, непроясненность вектора на вербальном уровне (который в соцреализме исключительно важен), но в то же время, очевидную выделенность центра.

К чему вела всякий раз эта непроясненность на стилевом уровне? К формированию своеобразного стилевого подтекста в соцреализме. То, что в начале статьи было определено как магматизм, накопление внутрикультурной энергии – своеобразное *стилевое подсознательное соцреализма*.

Было ли это "безумство стиля" сознательной стратегией "нового метода"? Нет. "Советский стиль, – писал в 1940 году А. Федоров-Давыдов в журнале «Архитектура СССР», – предполагает ясность и простоту. Совершенно неприемлема перегрузка украшениями, нагромождение форм, запутанность, неясность, недоговоренность. Нам нужна ясность, четкость форм классицизма, но без его абстрактной отвлеченности и догматичности. Нам нужно то органическое ощущение материальности мира, которое зародилось в барокко, но без его гипертрофии, беспокойства, экзальтированности и аффектированной жестикуляции вздыбленной формы".<sup>16</sup> Стилевая практика соцреализма подтвердила эти требования "с точностью до наоборот".

К чему вело давление на центр на обоих – пространственной и временной осях? К извержению вулкана, к стилевой экзальтации – будь то

принципиальная бесконечность панорамного романа или образная гипертрофия соцреалистического кино, будь то шпили и фиалы, буйство декора и "пламенеющий ампир" сталинской архитектуры. Все это и создало *неповторимость и узнаваемость соцреалистического стиля в искусстве*. Как только давление на центр уменьшалось (например, когда время вновь получило футурунаправленность – "строительство коммунизма" при Хрущеве, "ускорение" при Горбачеве), стилевая оригинальность соцреализма резко редуцировалась и наоборот, как только давление на центр усиливалось (время "останавливалось" – брежневский "застой" и "развитой социализм"), стилевое своеобразие соцреализма возрастало (так в литературе вновь усиливается эпизодия, а статус панорамного романа резко возрастает – И. Стаднюк, А. Чаковский, Г. Марков, Ан. Иванов, П. Проскурин и др., хотя такой "всплеск" был уже лишь "копией" былого величия соцреализма).

Определение соцреализма как "нейтрального стиля"<sup>17</sup> соотносимо только с контекстом, но как монополярная художественная система (а соцреализм именно в таком, "нулевом" окружении до конца становится самим собой) соцреалистический стиль был не только не нейтральным, но в высшей степени оригинальным. В его мнимой "стертости" открылась поистине бездна экспрессии, доходившей часто до экзальтации.

Не был ли показателем этого тот факт, что в застывших обломках соцреалистической лавы мы без труда обнаружим сегодня осколки едва ли не всех пород в истории русской культуры и не в том ли причина полного бесплодия соцреализма, после которого русская и другие бывшие советские культуры и постсоветское сознание в целом находятся в состоянии комы? Оказавшись после революции "на пороге времен", они осознали себя в конце XX века "выброшенными из времени", "после истории", "после будущего", отказавшись признать себя наследниками "великой культуры" после взрыва. Конец прежней культурной парадигмы наступит с осознанием того, что другой почвы нет.

### Примечания

- 1 См. Е. Добренко, *Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении*. Мюнхен, 1993, 1–30.
- 2 История формирования соцреалистического канона наиболее подробно исследована в кн. Н. Günther, *Die Verstaatlichung der Literatur: Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart, 1984.

- 3 Д. Лихачев, "Прогрессивные линии развития в истории русской литературы", *Литература – Реальность – Литература*, 1984, 184–219.
- 4 С. Кавтарадзе, "«Хронотоп» культуры сталинизма", *Архитектура и строительство Москвы (Зодчий)*, 12, 1990, 8.
- 5 Там же, 7.
- 6 Там же, 8.
- 7 *Недорисованный портрет*, М., 1990, 87–887.
- 8 Е. Шацкий, *Утопия и традиция*, М., 1990, 143.
- 9 *Энциклопедический Словарь* в 3-х тт., т. 1. М., 1953, 368.
- 10 *Большая Советская Энциклопедия*, т. 7, М., 1951, 218–228.
- 11 Э.Я. Баталов, *В мире утопии*, М., 1989, 305.
- 12 Е. Шацкий, *Утопия и традиция*, 133.
- 13 К. Леви-Строс, *Структурная антропология*, М., 1983, 185.
- 14 А.Я. Гуревич, *Категории средневековой культуры*, М., 1984, 107.
- 15 См. К. Clark, "Political History and Literary Chronology", *Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies* (ed. Gary Saul Morson), Stanford, 1986.
- 16 Цит. по С. Кавтарадзе, "«Хронотоп» культуры сталинизма", *Архитектура и строительство Москвы (Зодчий)*, 12, 1990, 6.
- 17 См. Г. Белая, "Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления «нейтрального» стиля", *Теория литературных стилей: Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии*, М., 1978.

Reinhard Ibler

**DER EINSAME AVANTGARDIST: ZUR DEUTUNG VON  
RICHARD WEINERS POETIK LAZEBNÍK (DER BADER)**

1. Die tschechische künstlerische Avantgarde der Zwischenkriegszeit war – wie die gesamte europäische Avantgarde – weitgehend ein Gruppenphänomen. Vielfältige programmatische Ansprüche (Drews 1983, 79ff.) und eine enge, die Grenzen zwischen Kunst und Leben überschreitende Kooperation von Kunstschaffenden der verschiedensten Sparten, Theoretikern und Kritikern setzten a priori eine kollektive Ausrichtung in den gemeinsamen antitraditionalistischen und antiillusionistischen Bestrebungen (Bollenbeck 1987, 39) von Expressionisten, Poetisten, Surrealisten usw. voraus. Angesichts der Tatsache, daß kollektive 'Stimmen' nach außen hin naturgemäß lauter und eindringlicher wirken als individuelle, besteht – zumal im Rahmen der literaturgeschichtlichen Notwendigkeit zu Verkürzung und Abstraktion – die Gefahr, wichtige Einzelleistungen aus dem Auge zu verlieren, sofern sie nicht, wie etwa Kafka, zum Mythos erhoben werden. Eine solche Vernachlässigung hat in der tschechischen Literatur namentlich Richard Weiner (1884 – 1937) erfahren, dessen dichterisches und erzählerisches Schaffen jahrzehntelang relativ unbeachtet blieb und erst heute, im Zeichen der Wiederentdeckung bedeutender dichterischer Individualisten dieser Zeit wie Ladislav Klíma, Jaroslav Durych, Jakub Deml oder Josef Váchal, auf zunehmendes Interesse stößt; gleichwohl steht eine kritische Gesamtausgabe seiner Werke nach wie vor aus.

Es gibt eine Reihe von Gründen für die mangelnde Beachtung Weiners seitens der Leserschaft. Natürlich darf hinsichtlich der Rezeptionsmöglichkeiten die gesellschaftspolitische Situation in den Jahren der Okkupation, ferner des Machtwechsels nach dem Zweiten Weltkrieg sowie schließlich der 'Normalisierung' nach 1968 nicht außer acht gelassen werden. In diesen nur von jeweils kurzen Liberalisierungsphasen unterbrochenen Zeiten entsprachen extreme individualistische Postulate, wie diejenigen Weiners, nicht der vorherrschenden Ästhetik und Kulturideologie.<sup>1</sup> Andererseits sollte aber auch nicht vergessen werden, daß die Werke Weiners für das breite Lesepublikum von jeher eine besondere Herausforderung darstellten. Dies gilt bereits für den Großteil seiner in den 10er Jahren erschienenen Texte, vor allem aber dann für sein Schaffen der späten 20er und frühen 30er Jahre, das wie etwa seine Gedichtzyklen *Mnoho*

*noci* (1928; Viele Nächte) und *Mezopotamie* (1930), die Prosasammlung *Lazebník* (1929; Der Bader) sowie der Doppelroman *Hra doopravdy* (1933; Spiel im Ernst) unter der Prämisse kausallogischer Plausibilität – wie sie der in der Regel kleinbürgerliche Durchschnittsleser seinerzeit erwartete<sup>2</sup> (und wohl auch heute noch erwartet) – kaum mehr verständlich ist. Jedoch ist diese 'erschwerete Lesbarkeit' kein eigentliches Novum Weiners, sondern gehört zu den Spezifika avantgardistischer Bemühungen um neue dichterische Ausdrucksformen, vor allem aber um die Schaffung neuer Erkenntnismöglichkeiten durch die Auflösung des konventionellen Verhältnisses von Zeichen und Inhalt. Daß Weiners 'Unverständlichkeit' im Gegensatz zu anderen Äußerungen der Avantgardekunst in der Kritik nicht selten eher pejorativ eingeschätzt wurde, mag auch daran liegen, daß man ihm sein gesellschaftliches Einzelgängertum, seine kompromißlose Absage an jegliches ideologische Dogma wie auch seine Verweigerung nationaler Loyalität (er verbrachte lange Jahre fern seiner Heimat, in Paris) als nihilistisch-anarchistischen Eskapismus vorhielt (so u.a. sein 'Intimfeind' Karel Čapek) und man ihn auf diese Weise von vornherein zum ungeliebten Außenseiter stempelte. Neben seiner gesellschaftlichen Außenseiterrolle, in die er nicht zuletzt auch aufgrund seiner jüdischen Herkunft und seiner Homosexualität gedrängt wurde, spielte er von jeher auch den Part des künstlerischen Einzelgängers.

Bei näherer Betrachtung präsentiert sich Weiners Oeuvre im kulturellen Kontext seiner Zeit jedoch wesentlich weniger systemfremd, als dies in der literaturgeschichtlichen Darstellung, wo diesem Autor – wenn überhaupt – meist nur wenige Zeilen gewidmet werden (vgl. z.B. Buriánek 1981), den Anschein hat. Sein künstlerisches Anliegen entspricht in vollem Maße dem allgemeinen avantgardistischen Anspruch, "[...] gegen den *Funktionsverlust* von Kunst und Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft" (Bollenbeck 1987, 39) zu revoltieren. Zudem zeigt sein Schaffen zunächst eine deutliche Nähe zum Expressionismus (s. Mourková 1988), später zum Surrealismus<sup>3</sup>: Auch wenn Weiner stets seine Distanz zu den zeitgenössischen Kunstrichtungen hervorhob, so setzte er sich doch intensiv mit verschiedenen von ihnen auseinander, so daß gewisse ästhetische und poetologische Einwirkungen gar nicht ausbleiben konnten (Chalupecký 1992, 31ff.; Spitzbardt 1992, 255f.). Avantgardistisch ist auch die in seinem Werk spürbare innere Wechselbeziehung von Kunst und Leben, von produktivem Schaffen und künstlerischer Selbstreflexion. Bereits in der 1919 erschienenen Erzählung *Prázdná židle* (Der leere Stuhl) wird die Problematik von der Unmöglichkeit des Erzählens im Rahmen eines dennoch entstehenden narrativen Ganzen als komplexes Wechselspiel von Objekt- und Metaebene gestaltet. Noch radikaler wird diese Korrelation in seiner 'Poetik' *Lazebník* (Der Bader) durchgeführt, mit der wir uns im folgenden näher auseinandersetzen wollen. Es wird zu zeigen sein, daß Weiner in seiner künstlerischen Konsequenz gerade in

diesem Text weit über die Postulate und die ästhetische Konzeption des Surrealismus hinausging.

Der Titel *Lazebník* bezieht sich sowohl auf die 'Poetik' (der hier unser ausschließliches Interesse gelten soll) als auch auf die Gruppe von vier Erzählungen, die zusammen mit diesem umfangreichen einleitenden Text eine Art Prosazyklus bilden. In diesen Erzählungen, die jeweils eine bestimmte Sphäre jener zweiten in bzw. hinter unserem Bewußtsein verborgenen, durch Traum, Phantasie, Vision usw. konstituierten Realitätsebene sichtbar machen wollen, geht es unter anderem um die künstlerische Evokation von Traumgebilden (*Long is the Way to Tipperary...*) bzw. traumartigem Erleben der äußeren Wirklichkeit (*Správkáři loutek*, dt. Die Puppendoktoren) sowie die Aufwertung eher bedeutungsloser Vorfälle der äußeren Wirklichkeit zu wesentlichen Ereignissen im Rahmen der inneren Wirklichkeit (*Valná hromada*, dt. Die Hauptversammlung) oder- umgekehrt- die Entlarvung von scheinbaren Ereignissen als nichtig (*Ela*).

2. Wenn wir uns in den *Bader* einlesen, so werden wir unabhängig davon, ob wir gemäß dem Untertitel tatsächlich eine 'Poetik' oder – durch den Titel skeptisch gemacht – einen künstlerischen Text erwarten, vermutlich mit gesteigerter Aufmerksamkeit reagieren, da unsere Spekulation sich in beiderlei Hinsicht als nicht ganz zutreffend herausstellt, zumindest wenn man von konventionellen Parametern ausgeht. Die textuelle Darstellung folgt jenem Typus kommunikativer Ausrichtung, wie wir sie beispielsweise aus dem ersten Teil von Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* (Aufzeichnungen aus dem Kellerloch) kennen. Die Senderrolle auf der Darstellungsebene hat ein stark die eigene Persönlichkeit in den Vordergrund rückendes und dabei permanent das eigene Bewußtsein reflektierendes Sprechersubjekt inne. (Da – wie sich noch zeigen wird – im Text künstlerische und poetologische Spezifik in einer eigenartigen Wechselbeziehung stehen, sei hier auf eindeutige Funktionsbegriffe wie 'Erzähler' und 'Autor' verzichtet; statt dessen wird im folgenden neutral vom 'Sprecher' oder 'Sprechersubjekt' die Rede sein.) Die dimensionale Integration dieser Sprecherrolle in ein raumzeitliches Kontinuum läßt sich zumindest rudimentär rekonstruieren. Die Darstellungssituation entspricht dem augenblicklichen Zustand, in dem sich ein Autor befindet, der sich anschickt, zu einer von ihm fertiggestellten Erzählung eine erläuternde Vorbemerkung zu schreiben. Dabei geraten ihm die geplanten "několik slov" (9; "einige Worte", 7)<sup>4</sup> mehr und mehr zu einem umfassenden Exkurs über das Schreiben, die Sprache, das Denken und die menschliche Existenz schlechthin. Er beginnt damit, sich über den gerade in Entstehung befindlichen Text Gedanken zu machen.

Skládám hlavu do dlaní; úsilovně přemýšlím; ó, krásy syntaxe a slovní morfologie!; přemýšlím, sleduje bezděky fialové řádky, a trnu jakoby před čímsi nebývalým [...] (9)

Ich lege den Kopf in die Hände; denke angestrengt nach; oh, Schönheiten der Syntax und der Morphologie!, ich denke nach, unwillkürlich den violetten Zeilen folgend, und erschauere, erstarre wie vor etwas nie Dagewesenem [...] (7)

Auch kurze Andeutungen des aktuellen zeitlichen und räumlichen Darstellungskontextes werden einbezogen: "jak dlouho čtu? sotva dvě minuty!", "je půl šesté večer, doba aperitivů", "kavárenský šum" (9; "wie lange lese ich schon? höchstens zwei Minuten!", "es ist halb sechs Uhr abends, Aperitifzeit", "Kaffeehauslärm", 7). Es ist ein Monolog, der in der Entfaltung des semantischen Potentials aber keineswegs 'monologisch', d.h. geradlinig, sukzessive und homogen vorgeht. Die ausgeprägte innere 'Dialogizität' der Rede (vgl. Mukařovský 1940) äußert sich am nachhaltigsten in zweierlei Beziehung: 1. in der Sprunghaftigkeit, semantischen Heterogenität und Spontaneität des mitunter sogar konzeptionslos scheinenden Diskurses und 2. in der Einbeziehung des 'Lesers' als potentiell reagierendem Gegenüber.

Gerade dieser wiederholte Bezug auf ein fiktives, als Leser (bzw. kollektiv Leserschaft) angesprochenes Empfängersubjekt gehört zu den wesentlichen Charakteristika des vorliegenden Textes. Der fiktive Leser, der außerhalb eines konkreten raumzeitlichen Relationsgefüges angesiedelt ist, ist gedankliches Konstrukt des Sprechers, Bestandteil seines Bewußtseins, in gewisser Hinsicht auch seine 'Schöpfung'. Ähnlich wie das Gegenüber in Dostoevskijs erwähntem Kurzroman nimmt dieser direkte Adressat hier die Funktion eines Korrektivs, einer Kontrollinstanz ein. Mitunter mutmaßt der Sprecher eine kritische Haltung oder Reaktion beim fiktiven Leser, z.B. "A protože [...] vidím na rtech čtoucíh bloudit úsměv" (14; "Und weil ich [...] ein spöttisches Lächeln über die Lippen der Leser hüschchen sehe", 16f.), was ihn gelegentlich auch um Verständnis bitten läßt, etwa in der Art "pochopí čtenář" (15; "wird der Leser [schon] verstehen", 18). Es entspricht der ausgeprägten 'Dialogizität' des Redediskurses, daß das Spektrum an Einstellungen auf das Gegenüber aber noch sehr viel breiter ist. Es reicht von ironischen Spitzen<sup>5</sup> über Bitten und Warnungen<sup>6</sup>, Rechtfertigungen des eigenen Denkens<sup>7</sup> bis hin zu verhältnismäßig offener Polemik<sup>8</sup>. Der Leser ist für ihn das eine Mal die Instanz 'normaler' Alltagserfahrung<sup>9</sup>, das andere Mal Unwissender<sup>10</sup>, potentiell Andersdenkender<sup>11</sup>, dann wiederum Partner<sup>12</sup>. Auch wenn der Sprecher sich durchaus als Teil des von ihm kritisierten Kollektivs betrachtet<sup>13</sup>, so geht er doch davon aus, daß die künstlerische Kommunikation meist nicht von Konsens, sondern in erster Linie von Skepsis und Mißtrauen beherrscht wird:



Spisovatelův vztah k čtenáři určován zpravidla tím, tento že pokládá onoho za pokrytce, ne-li za lháře, onen tohoto pak za nevěřícího Tomáše. Odtud všechna ta osudná nedorozumění. Odtud i cosi horšího: to, že čtenář, aby svou nevěru ošálil, se staví nedoslýchavým; to, že spisovatel se posléze opravdu jme lhát, až se práší, protože ví, že ta nejnestoudnější lež se nejsnadněji pašuje tehdy, pronášíme-li ji jako pravdu. (32)

Das Verhältnis des Schriftstellers zum Leser ist in der Regel dadurch bestimmt, daß dieser den anderen für einen Heuchler, ja für einen Lügner hält, und der andere diesen für einen Ungläubigen Thomas. Daher all die fatalen Mißverständnisse. Daher noch etwas Schlimmeres: daß sich der Leser, nur um seinen Unglauben zu überlisten, schwerhörig stellt; und daß der Schriftsteller schließlich in der Tat das Blaue vom Himmel herunterlügt, weil er weiß, daß die unverschämteste Lüge am besten dann zu schmuggeln ist, tragen wir sie als Wahrheit vor. (48)

Im Verlauf der Textlektüre wird klar, daß der 'Leser' für den Sprecher keine abstrakte Idealgröße darstellt, sondern variabler Teil eines in sich differenzieren, heterogenen Kollektivs ist. Dies wird besonders deutlich an den Stellen des Textes, wo sich der Sprecher explizit an die Leser wendet, die trotz eventueller Verständnisschwierigkeiten oder bestimmter Einwände überhaupt bis dahin gekommen sind, d.h. die Lektüre nicht abgebrochen haben (vgl. č. 17, 82; dt. 21, 139). Und der Schluß des Textes ist sogar an ganz konkrete Leser gerichtet, nämlich die tschechischen Literaturkritiker, die – wie beispielsweise der in der abschließenden Fußnote genannte Miroslav Rutte – Weiner vorschnell als Surrealisten bezeichneten (č. 94f.; dt. 160f.). Generell kann man sagen, daß die appellative Funktion im *Bader* stark ausgeprägt ist. Die dialogische Tendenz kommt in dieser Hinsicht vor allem dadurch zum Ausdruck, daß der Sprecher den fiktiven Leser teils für sich zu gewinnen sucht, zum Teil sich von ihm aber auch distanziert. Zudem weist auch die im Textverlauf variierende Ausfüllung der Leserrolle (idealer Leser, kritischer Leser, konkreter Leser bzw. bestimmte Lesergruppe) in diese Richtung.

Noch stärker als die appellative tritt die emotive Funktion in den Vordergrund, während demgegenüber der Bezug auf den dargelegten Sachverhalt, die Darstellungsfunktion, angesichts der intensiven Subjektivierung der Rede zumindest phasenweise zurücktritt. In welcher komplexer Weise die Strukturierung des Diskurses erfolgt und welche Rückschlüsse sich auf Denken und kommunikative Orientierung des Sprechers ziehen lassen, wird bereits am Beginn des Textes klar:

Pocit, že je nezbytno předeslat následujícímu cestopisu několik slov, zmocnil se mě *náhle*. (9)

Das Gefühl, es sei notwendig, der nachstehenden Reisebeschreibung einige Worte vorzuschicken, bemächtigte sich meiner *jäh*. (7)

Bereits dieser erste Satz läßt an der Absicht des Sprechers, einen objektiven, sachbezogenen Diskurs zu entfalten, wie wir ihn von einer Poetik eigentlich erwarten dürften, Zweifel aufkommen. Denn weniger das *Objekt* der intendierten Betrachtung, die Reisebeschreibung, steht im Mittelpunkt dieser Äußerung als vielmehr das *subjektive Gefühl* des Sprechers bei diesem Vorhaben. Und noch etwas gerät in Widerspruch zur Objektivität eines Sachdiskurses, nämlich die (kursive) Hervorhebung ausgerechnet der adverbialen Umstandsbestimmung 'náhle' (jäh, plötzlich). Diese – ebenfalls überraschende – graphische Akzentuierung evoziert die Frage nach dem Grund solchen Vorgehens. Eine zumindest partielle Antwort darauf vermag der nächste Satz zu bieten, der aber in dieser Hinsicht für weitere Überraschungen sorgt.

První věta, a všechno se už kymáci: pochybnost, dostojím-li slibu, slibuje pouhých několik slov; a skrupule, nebylo-li by mé myšlence odpovídalo lépe, kdybych byl řekl spíše, že se mě zmocnil *náhly* pocit nezbytí, než že se mě zmocnil náhle. (9)

Der erste Satz, und schon gerät alles ins Wanken: Zweifel ob ich mein Versprechen halten kann, wenn ich lediglich einige Worte verspreche; und Skrupel, ob es meinem Gedanken nicht besser entspräche zu sagen, daß sich meiner ein *jäh*es Gefühl der Notwendigkeit bemächtigte, statt zu sagen, es habe sich meiner *jäh* bemächtigt. (7)

Die Hervorhebung kündigt gewissermaßen die objektüberschreitende Bewegung des Sprechers auf eine Meta-Position an. Dieser beginnt jetzt darüber zu reflektieren, ob es richtig war, im ersten Satz eine adverbiale Konstruktion an Stelle einer attributivischen zu wählen. Er behält also im Darstellungsvorgang nicht das Diskursniveau des ersten Satzes bei, sondern erhebt sich gleichsam auf eine übergeordnete, *metasprachliche* Ebene, indem er seine einleitende Äußerung zum *Objekt* der Betrachtung macht.

Was sich hier in der syntaktisch besonders markierten Position des Textanfangs überraschend und eigenartig ausnimmt, erweist sich bald als eines der grundlegenden Verfahren der Textkonstitution: Neben der thematischen Spannweite wird der Charakter des Textes vor allem von der inneren Heterogenität des Diskurses bestimmt, seinem Oszillieren zwischen theoretischer Ambition (eine Poetik zu schreiben), metatheoretischer Reflexion und dem wiederholten Hinweis auf subjektive Handlungen und Befindlichkeiten (z.B. "Skládám hlavu do dlaní", "přemýšlím", "trnu", 9 / "Ich lege den Kopf in die Hände", "ich denke nach", "erschauere", 7) . Aus der zunehmend sichtbar werdenden *Unmöglich-*

keit, eine *Poetik* zu schreiben, wird im mehrfachen Wechsel von Objekt- und Metapositionen sowie in der starken Bindung des Diskurses an die subjektiven Bewußtseinsdispositionen des Sprechers – die Abweichungen, Korrekturen, das Zögern, Abwägen usw. – statt dessen die *Möglichkeit* der Herausbildung eines *Sujets* und damit eines *künstlerischen Textes* immer evidenter.

Konventionelle Verfahren der Textkonstitution im Sinne semantischer Kohärenzbildung werden bisweilen auf ein Minimum reduziert. Dabei wird der Anschein erweckt, als ob jegliche planvolle Selektion und Komposition, insbesondere die kontinuierliche, kausal aufeinanderbezogene Folge sinnhafter Teilssegmente an verschiedenen Stellen unterbrochen ist. Vielmehr ergießt sich alles in einen gleichsam ungefiltert dahinfließenden, (scheinbar) spontan und zufällig zustandekommenden Bewußtseinsstrom. Hierarchische Bezüge und Differenzierungen der semantischen Struktur nach Relationierungen wie 'vor- und nachgeordnet', 'primär' und 'sekundär' usw. werden weitgehend aufgehoben. Statt dessen wird das 'ungeordnete', konturenlose (bzw. nur schwach konturierte) Sich-Überkreuzen und -Überlagern von Bedeutungsebenen, von konnotativen und assoziativen Feldern, wie es das menschliche Denken in seinem 'vorsprachlichen' Zustand determiniert, simuliert, sprachlich gestaltet und zum künstlerischen Verfahren erhoben (gewisse Parallelen zur Stream-of-Consciousness-Technik im modernen Roman drängen sich auf). Das in der Rolle des Autors auftretende Sprechersubjekt ist sich der Ungewöhnlichkeit und Originalität dieses Verfahrens bewußt und schwört den Leser darauf ein. Es verpflichtet ihn gewissermaßen zur Loyalität gegenüber dem Ausdruck des Autors:

Varuji čtenáře, aby nenaléhal; varuji, neboť ho podezírám, že by vskutku raději, kdybych místo "bydlí v zázraku" byl, jak se říká, užil nějakého rčení kloudnějšího. A také že ano; čtenář naléhá. Jakáž tedy pomoc; jsem nucen udeřit pěstí do stolu [...]. (18f.)

Ich warne den Leser davor, zu drängen, ich warne ihn, denn ich habe ihn im Verdacht, es wäre ihm wirklich lieber gewesen, ich hätte statt "er wohnt im Wunder" irgend eine, wie man so sagt, passendere Wendung gewählt. Und es ist so; der Leser drängt. Wie soll ich ihm helfen; ich bin gezwungen, mit der Faust auf den Tisch zu hauen [...]. (24)

Im Bewußtsein, daß die meisten Leser gegenüber dem 'Text' andere Erwartungen hegen und beliebig substituierbare und paraphrasierbare Ausdrucksmuster erwarten, warnt der Sprecher sie davor, sich beim Lesen zu sehr von den konventionellen Parametern der Textkonstitution und Sinnbildung leiten zu lassen. Es ist für die Rezipienten aus seiner Sicht unabdingbar, sich zusammen mit ihm als Autor auf das Wagnis des Neuen und Ungewohnten einzulassen und

die Autorität des Texturhebers nicht anzuzweifeln, anderenfalls sollen sie das Buch besser gleich aus der Hand legen.

3. Eine der schwierigsten Fragen in bezug auf den *Bader* ist diejenige nach der Gattung dieses Werks. Es wurde darauf hingewiesen, daß die im Untertitel angeführte Bezeichnung "Poetika" (Poetik) schon hinsichtlich des Diskurstypus problematisch ist, zumindest wenn man von einem traditionellen Literaturverständnis ausgeht. Gattungen sind aber prinzipiell keine starren, unveränderlichen Zuordnungskategorien, in denen man Texte wie in Schubladen ablegen kann, hat man nur die richtige Schablone einmal gefunden. Nach heutiger Auffassung handelt es sich dabei vielmehr um außerordentlich komplexe zeichenhafte Entitäten, die im subjektiven Bewußtsein wie auch innerhalb der kulturellen Kommunikation veränderlich und darüber hinaus relativ leicht austauschbar sind. Gattungen *interpretieren* Texte von einer bestimmten Seite her, was aber eben die Legitimation anderer Interpretationen (und damit Gattungszuordnungen) nicht ausschließt. Deshalb soll im folgenden kurz erörtert werden, welche wesentlichen gattungstypologischen Zuordnungsmöglichkeiten für den *Bader* relevant sind und was diese im Hinblick auf die Interpretation des Werks zu leisten imstande sind.

Eine solche Gattungskonzeption macht evident, daß eigentlich bereits die Frage, ob es sich beim *Lazebnik* um eine Poetik handelt oder nicht, falsch gestellt ist. Richtiger und für das Verständnis des Werks wesentlich ergiebiger wären etwa folgende Formulierungen: Welche Merkmale des Textes rechtfertigen die Zuordnung zur Kategorie 'Poetik' und welche lassen hier eher Zweifel aufkommen? Was könnte den Autor zu dieser (vermutlich ja nicht zufällig gewählten) Bezeichnung motiviert haben und welche Schlußfolgerungen lassen sich daraus ziehen?

Gehen wir von einer zeitgenössischen Definition des Begriffs 'Poetik' aus. Jan Mukařovský faßt in seinem einschlägigen Artikel in *Otův slovník* kurz und bündig zusammen: "Poetika je estetika a teorie básnictví." (Mukařovský 1937, 1181: "Die Poetik ist die Ästhetik und Theorie der Dichtkunst.") Es geht also um die Erforschung von Wesen und Funktionen des wortkünstlerischen Schaffens. Auch wenn diese Zielsetzung auf den ersten Blick nicht das Hauptanliegen des *Baders* ist, so lassen sich gewisse Berührungspunkte mit obiger Definition nicht leugnen. Bereits die mehrfach wiederholten Beteuerungen des Sprechers, der (auf die 'Poetik') folgenden Reisebeschreibung einige Bemerkungen vorausschicken zu wollen, weisen in diese Richtung. Zwar erscheinen die wenigen, eher rudimentären Hinweise auf den folgenden Text der Sammlung, *Long is the Way to Tipperary*, abstrus und zufällig. Wenn wir jedoch besagten Prosatext, der seinerseits wiederum der herkömmlichen Vorstellung von einer Reisebeschreibung grundlegend widerspricht und eigentlich die Aufzeichnung, ja die dichter-

sche 'Inszenierung' eines Traums (vgl. Kunstmann 1974, 324) darstellt, gelesen haben, dann mag die Unvollständigkeit und Unverständlichkeit dieser Passagen in der 'Poetik' etwas plausibler erscheinen. In *Long is the Way to Tipperary* sind unterschiedliche Bedeutungs- und Assoziationsketten auf größtenteils alogische Weise miteinander verbunden, so daß dieser Text unter den Prämissen einer nachvollziehbaren lokalen, temporalen und kausalen Determinierung gar nicht gelesen werden kann. Weiners Ringen um eine Poetik und das – letztlich planvolle! – Scheitern dieses Vorhabens haben viel mit seiner Absicht zu tun, den Leser von solchen konventionellen Erwartungsmustern abzubringen und ihn auf ein neues Literaturverständnis (eine neue Poetik) einzustimmen. Weiners avantgardistischer Ästhetik zufolge sind die Spielregeln in den Sphären der Kunst und des Nachdenkens über Kunst dieselben: Wo Logik und traditionelle Denkmuster auf der *poetischen* Ebene ausgeschaltet bleiben sollen, dort muß dieser Vorgang folgerichtig auch den *metapoetischen* Bereich erfassen. Man könnte also von einer gewissen Konsequenz in der Destruktion herkömmlicher Sinnbezüge sprechen, was im vorliegenden Fall über die Diskursebene hinaus ein weiteres Mittel zur *Verschmelzung* von künstlerischer und poetologischer Sphäre in *einem* Text ist. Auf diesem Hintergrund transzendiert die metapoetische Position ihren ursprünglichen Gegenstandsbereich und erlangt eine breitere Dimension: Dort wo die Schranken zwischen Kunst und Theorie fallen, wird auch der Übergang von Kunst und Leben fließend. Die Poetik erfährt eine funktionale Erweiterung, sie wird zur *Erklärung des Lebens*:

Jenomže si ovšem nejsem docela jist, napadlo li už čtenáři, že vše, co tuto píší, není ničím jiným než znenáhly soustředováním vojsk ustanovených na dobytí klíčové pevnosti, onoho jediného opravdového klíče k životu, kterým jest poetika. (32)

Nur bin ich mir natürlich nicht ganz sicher, ob dem Leser bereits aufgefallen ist, daß alles, was ich hier schreibe, nichts anderes ist als die allmähliche Konzentration der Truppen, die zur Eroberung der Schlüsselfestung bestimmt sind, jenes einzigen wahren Schlüssels zum Leben, der die Poetik ist. (49)

Der Terminus "Poetik" ist aber nicht die einzige Gattungsbezeichnung, die für den Autor im Blick auf den Text von Relevanz ist. Im Text selbst finden sich zwei weitere charakterisierende Begriffe, die den *Bader* von einer anderen semantischen Richtung her determinieren. So verwendet der Sprecher an mehreren Stellen die an und für sich abwertende Bezeichnung "pamflet" (Pamphlet). Nach herkömmlicher Auffassung würden sich "Poetik" und "Pamphlet" als weitgehend unvereinbare Kategorien gegenüberstehen. In Weiners Verständnis von Literatur ergänzen sie sich jedoch durchaus auf komplementäre Weise.

Pamatuje-li se čtenář ještě, zdůrazňovali jsme počátkem tohoto pamfletu záměr podati poetiku nejen této knížky, nýbrž všech svých zapomenutých prací minulých i budoucích. (65)

Wenn sich der Leser noch erinnert, haben wir zu Beginn dieses Pamphlets die Absicht unterstrichen, eine Poetik nicht nur dieses Buches vorzulegen, sondern aller unserer vergessenen Arbeiten in Vergangenheit und Zukunft. (108)

Wer eine Poetik im traditionellen Sinne erwartet, kann das, was er konkret zu Lesen bekommt, tatsächlich als eine Art Polemik empfinden. Gerade im wiederholten Verweis auf den Pamphletcharakter des Textes zeigt sich deshalb nicht nur ein wichtiger Impuls der Rezeptionslenkung – wie der Autor also den Text verstanden wissen will –, sondern dahinter verbirgt sich auch das Wissen um die konkrete Wirkung bei einem Teil der Leserschaft. Es ist sozusagen ein ironisch-polemischer Seitenhieb auf die überkommenen Vorstellungen von Literatur und Kunst. Darin kommt aber auch das literarhistorische Selbstverständnis des Autors zum Ausdruck, der sich – da er explizit neue Wege beschreiten will – in einer Schwellensituation der literarischen Entwicklung wähnt. Und hier schließt sich der argumentative Kreis: Das Pamphlet war in der Literaturgeschichte immer eine beliebte Form der Auseinandersetzung mit überkommenen und veralteten Strukturen und stellte oft einen wichtigen Beitrag zu deren Überwindung dar.

Der im Verhältnis zum Inhalt des Textes konkreteste Gattungsbegriff, der sich auf eines der zentralen Anliegen des Buchs bezieht, ist "snář" (Traumbuch)

Nazvali jsme tuto knihu Snářem. Povězme nejprve, že nebereme toto slovo ve smyslu obvyklém. Snář tento snu nevykládá; uchovává je; je herbářem snů. Je snad něčím nad to, či tím aspoň být chce. Později se ukáže, jestli se mu to podařilo. (65)

Wir haben dieses Buch ein Traumbuch genannt. Stellen wir als erstes fest, daß wir dieses Wort nicht im herkömmlichen Sinne verwenden. Dieses Traumbuch erklärt keine Träume; es bewahrt sie; es ist ein Traum-Herbarium. Vielleicht ist es etwas darüber hinaus, oder möchte es zumindest sein. Erst nachher wird sich zeigen, ob ihm das gelungen ist. (108)

Das neue künstlerische Sehen, das Weiner dem Leser vermitteln will, hat sehr viel mit jenen Wahrnehmungen zu tun, die uns durch Träume zuteil werden. In den vier auf die 'Poetik' folgenden Erzählungen stehen unterschiedliche Formen dieses traumhaften bzw. traumähnlichen Sehens und Empfindens im Mittelpunkt. Aber auch in der 'Poetik' entfaltet sich der Traum-Begriff zu einer der zentralen Kategorien, was zum Schluß des Textes hin sogar in eine Art Traum-

theorie mündet. Auf diesen Zusammenhang wird noch ausführlicher einzugehen sein.

Auch in der – alles in allem spärlichen – Sekundärliteratur machen sich die Anstrengungen um die gattungsmäßige Determinierung des *Baders* bemerkbar. So versucht Heinrich Kunstmann, der zunächst rein funktional vom "Titel-Essay" (Kunstmann 1974, 323) spricht, im Terminus "polemischer Monolog-Traktat" (ebd.) eine sehr umfassende Begriffsbestimmung, der Stil, Redeform und Perspektive mit einschließt. Während Kunstmann jedoch eher die Funktion der 'Poetik' als begleitender Metatext im Auge hat, hebt Peter Urban vornehmlich den künstlerischen Charakter hervor, wenn er betont, es handle sich um eine "Erzählung von der Idee des Erzählens und seiner scheinbaren Unmöglichkeit" (Urban 1991, 167). All diese Bemühungen sind letzten Endes ein Zeichen dafür, daß *Lazebník* nicht nur ein strukturell und von seiner Sinnggebung her außerordentlich komplexer Text ist, sondern daß sich darüber hinaus der funktionale Referenzbereich, innerhalb dessen er primär wirksam ist, nur schwer lokalisieren läßt. Gerade aber in seiner Komplexität und in der Radikalität, mit der er sich konventionellen Gattungserwartungen und Zuordnungskategorien entzieht, schafft er sich im kulturellen Wirkungsspektrum eine weitgehend isolierte Stellung, die zu einer gesteigerten Form der Autoreferentialität (Kravar 1987, 246) führen muß. Ein solch extremer Impuls kann jedoch, um kommunikativ wirksam zu werden, nur in der Sphäre der Kunst eine Heimat finden. Man könnte in gewisser Hinsicht von einem *artifizierten Metatext* sprechen, der seine metasprachliche Funktion zwar nicht einbüßt, diese im wesentlichen aber nur im Verweisungszusammenhang der eigenen textuellen Grenzen erfüllen kann. Zwar handelt es sich hierbei um kein neues Verfahren, denn wir kennen schon aus der Romantik zahlreiche Belege der Artifizierung meta- und paratextueller Komponenten (Vorworte, Fußnoten, Widmungen usw.). Hier aber wird dieser Vorgang quasi auf die Spitze getrieben: Der geplante Paratext ("Vorbemerkung") wächst sich zu einem autonomen Text aus, der zudem zu den Referenztexten in 'Konkurrenz' tritt und diese letztlich – nicht nur quantitativ – dominiert. Der oben festgestellten Neigung der 'Poetik' zur Universalisierung, zur Öffnung auf das 'Leben' hin, steht also ihre radikale funktionale Selbstgenügsamkeit gegenüber. Es ist diese dialektische Spannung zwischen (angestrebter) extremer Allgemeingültigkeit und absoluter Einmaligkeit, die Tendenz, sich auf die eigenen Grenzen zu reduzieren und doch ständig über sie hinaus zu wollen, die den Charakter dieses Textes bestimmt.

4. Haben wir bislang primär vom *Wie* und *Warum* des *Lazebník* gesprochen, so wollen wir im folgenden auf einige der markantesten Erscheinungen des *Was* eingehen. Die Radikalität, mit der Standpunkte bezogen und Erwartungsmuster durchbrochen werden, zeigt sich sehr deutlich auch auf der thematischen Ebene.

Verkürzt könnte man es folgendermaßen ausdrücken: Die bislang mehrfach konstatierte Tendenz zur Entfaltung extremer Positionen findet ihre semantische Entsprechung in der Thematisierung von Grenzphänomenen und Grenzzuständen. Obwohl die nur schwache Markierung der Komposition des gleichsam 'ungefiltert' dahinströmenden Diskurses eine Segmentierung nach Sinneinheiten erschwert, lassen sich doch einige – sich natürlich immer wieder überschneidende – Isotopien herausfiltern. Es geht vornehmlich um

- a) die Grenzen der Sprache,
- b) die Grenzen der Erkenntnis,
- c) die Grenzen des Seins,
- d) die Grenzen der Kunst.

a) Die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache sind das Thema, das gleich am Anfang des Textes aus den einleitenden Erwägungen über die eigenen Worte heraus entwickelt wird. Der Sprecher polemisiert gegen die Sprache des 'aufgeklärten' Menschen: "odstíněná, skladná, metodická a spořádaná řeč lidstev, 'dospěvšíich vysokého stupně civilizace'" (10; "die nuancierte, zusammenklappbare, methodische und wohlgeordnete Sprache jener Menschheiten [...], 'die eine hohe Zivilisationsstufe erreicht haben'", 10). Diese Sprache "a její podafená odnož: foneticko-analytické písmo" (10; "und ihr wohlgelungener Sprößling: die phonetisch-analytische Schrift", 10) repräsentieren für ihn eine Art 'Käfig' (klec). Denn sowohl die Ausdrucksmöglichkeiten sprachlicher Systeme als auch die Erkenntnismöglichkeiten, die diese dem Menschen bieten, sind äußerst beschränkt. Gerade die Einschränkungen durch Regeln und Normen haben über die Jahrhunderte hinweg das quasi unbegrenzte Erkenntnis- und Verständigungspotential, wie es namentlich durch die menschliche Phantasie repräsentiert wird, eingeengt. Der Leidtragende dieser Entwicklung ist nach Weiner der moderne, 'aufgeklärte' Mensch der europäischen Zivilisation, während bei Kulturen, die sich zumindest partiell etwas von ihrem ursprünglichen Status bewahren konnten, gewisse Überreste dieses geistigen Potentials sichtbar sind.

Jak nezavidět Křovákům, že nemají slovesa "milovat", a Číňanům, nesdílným jako jejich kaligramy. Nemohou se dohovoreit, mohou aspoň trochu doufat, že se posléze dorozumějí: s lidmi i s nelidským. (10f.)

Wie soll man nicht die Buschmänner beneiden, die das Wort "lieben" nicht haben, und die Chinesen, die verschlossen sind wie ihre Kaligramme. Unfähig zur Verständigung durch Sprache, bleibt ihnen doch ein wenig Hoffnung, sich am Ende dennoch zu verstehen; mit den Menschen und mit dem Nichtmenschlichen. (10)



Eine Ausnahme, was diese begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Sprache angeht, sind für das Sprechersubjekt die *Namen*, vor allem solange sie nicht konkreten Personen zugeordnet sind. Namen als solche verfügen über keinen spezifischen Inhalt. Darin liegt der mit ihnen potentiell verbundene Erkenntnisgewinn – etwa auch im Sprachkunstwerk. Ihr Vorteil besteht darin, "že evokují realit bez počtu" (15; "daß sie Realitäten ohne Zahl evozieren", 18). Der Sprecher bezeichnet sie deshalb als 'Sesam-Wörter' (slova-sézamy): "Slovy bezpočetných možností, klíči passe-partout." (15; "Wörter ungezählter Möglichkeiten. Dietriche, die in jedes Schloß passen.", 18). Es sind die durch unsere moderne Sprache im automatisierten, starren Bezug zwischen Ausdruck und Inhalt geschaffenen Schranken, die den Wörtern diese im Namen verborgenen Möglichkeiten grenzenloser Semiose nehmen und uns damit den Weg zu einer die Grenzen der ratio überschreitenden Erkenntnis versperren.

Kdybychom nebyli lenošnými otroky asociací, byla by takovým sézamem každá modulovaná sonorita, každá sonorita členěná, každé "slovo". (15)

Wären wir nicht die faulen Sklaven von Assoziationen, wäre solch ein Sesam jede modulierte Klangfolge, jede gegliederte Klangreihe, jedes "Wort". (18)

Namen sind also Grenzphänomene. Sie stehen an einem eigenartigen Scheitelpunkt zwischen maximaler semiotischer Produktivität und minimalen Ausdrucksmitteln. Sie vermögen einen Eindruck von jener Leistungsfähigkeit zu geben, welche Sprache und Denken durch die zunehmende Erstarrung der Zeichenrelationen eingeübt haben.

b) An diese Problematik knüpft das Thema über die Grenzen der Erkenntnis direkt an. Weiner führt in *Lazebník* eine Art Großangriff auf alle Formen vermeintlich überlegener – 'zivilisierter' und 'kultivierter' – Erkenntnis.<sup>14</sup> Dabei bleiben Aufklärung und Rationalismus ebensowenig verschont wie deren Gegenteil, Aberglauben und Mystizismus<sup>15</sup>, die letzten Endes nur als Substitute für die Auswüchse zivilisatorischen Denkens gelten und im Prinzip die gleichen Ziele verfolgen, nämlich den Menschen in seiner Bewußtseins- und Handlungsfreiheit einzuschränken. Der Sprecher demonstriert dies am nachhaltigsten am – bereits oben angeklungenen – Beispiel des Verhältnisses von Europäern und 'Eingeborenen'.

Že byste byli dejme tomu Křováky. Ptali byste se, "co je to?", ptali tak, jako se ptáte skutečně, ale ptali byste se rezignovaně, totiž bez nejmenšího stínu naděje, že se vám dostane odpovědi. Otázka tato rozmnožila by prostě váš poklad otázek starších, stejně nezodpově-

děných jako tato zde, stejně opuštěných, stejně se vzdavších, totiž otázek, jejichž smyslem je býti otázkami a ničím jiným, otázek-příčlí, po nichž se stoupá tam, kde otázka a odpověď jsou dvěma marnými slovy na označení jediné věci podstatné, to jest k životu-snu nezhřešivších. –

Vy však jste bílými Evropany. Nikoliv, vás tajemství prý nedrží. Vy víte, co to jest operace analogiemi. Jste už po staletí a po tisíciletí v osidlech lichváře, který vám nabídl onen lavinový obchod jako prima imperialistickou "aféru". (38)

Angenommen ihr wärt Buschmänner. Ihr würdet fragen "was ist das?", so fragen, wie ihr wirklich fragt, nur würdet ihr resigniert fragen, nämlich ohne einen Funken Hoffnung, ihr könntet Antwort bekommen. Diese Frage würde einfach euren Schatz an alten Fragen vermehren, die ebenso unbeantwortet geblieben sind wie diese, ebenso vernachlässigt, ebenso aufgegeben, also Fragen, deren Sinn ist, Frage zu bleiben und sonst nichts, Fragen-Sprossen, über die man dorthinauf klettert, wo Frage und Antwort zwei vergebliche Wörter sind zur Bezeichnung der einzig wesentlichen Sache, das heißt hinauf zum Leben-Traum der Schuldlosen.

Ihr aber seid weiße Europäer. Mitnichten hält euch das Geheimnis in Bann. Ihr wißt, was eine Operation, genannt Analogiebildung, ist. Ihr seid seit Jahrhunderten und Jahrtausenden gefangen in den Fallstricken des Wucherers, der euch den Lawinenhandel angetragen hat als prima imperialistische "Affäre". (58f.)

Das Übel der Welt besteht für ihn also vornehmlich im Streben des Menschen nach 'aufgeklärter' Erkenntnis, die eigentlich nur eine "Pseudo-Erkenntnis" ist. Seine Kritik richtet sich deshalb gegen die verschiedensten Formen des 'Urteilsvermögens' (s. 25ff. bzw. 37ff.) sowie gegen den Hang zu Klassifizierungen und hierarchischem Denken (s. 27ff. bzw. 40ff.). Der moderne Mensch, namentlich derjenige der westlichen Zivilisation, hat die Ursprünglichkeit und Spontaneität eingeübt, die ihn sein Leben unbelastet von präjudizierten Denkschemata und Existenzmodellen leben ließen. Der Sprecher sieht nur eine Möglichkeit, sich diesem aufoktroierten Zwang zu entziehen: die absolute Reduktion des Menschen auf sein Ich und die Selbstbeschränkung auf die Erfordernisse des Augenblicks. Dieser 'Maßstab der Opportunität' wird in die Form einer paradoxen (Quasi-)Gesetzmäßigkeit gekleidet: *"Nejadekvátnejším 'poznáním' jest ono, které se mi nejlépe zamlouvá; jinými slovy ono, jehož rozkvy se nejvíce blíží rozkvy mého spirituálního hladu"* (29; *"Die adäquateste 'Erkenntnis' ist diejenige, die mir am besten paßt; mit anderen Worten diejenige, die den Schwingungen meines geistigen Hungers am nächsten kommt"*, 43). Diesen 'Schwingungen' als Ausdruck der Freiheit steht kontrastierend die 'Starrheit' der Pseudo-Erkenntnis gegenüber.

Ihren sinnfälligsten Ausdruck im menschlichen Bewußtsein erhalten die 'Schwingungen' im *Traum*, dem zentralen Motiv des Textes. Der Traum schafft im menschlichen Bewußtsein diejenigen Nischen, in denen noch 'echte' Erkenntnis möglich ist; er ist eine tiefere Wahrheit, eine 'Vision des Absoluten' (Vlašín 1974, 430).<sup>16</sup> In diesem Sinne ist er nicht nur eine zusätzliche Form der Wahrnehmung, sondern er erhebt den Menschen gewissermaßen in eine andere, autonome Dimension des Seins.

Na svahu v sen nikdo – ni ty, ni ty, ni on –, neodpíráme protimľuvu, že už není, co ještě je, i že již je, co ještě není. Na svahu v sen přitakáme všichni – ty, ty a on –, že věci, které by býti jen mohly, jsou skutečnější těch, jež se naparují realitou, že však ani to, co jen možné, neodolá vždy bílému žehu absurdního a světlo a tma že nejsou jen kvantitami, nýbrž znepřátelenými světy různých podstat, a přesto zázračně záměnnými druh za druh: zavřels oči; pak jsi je zase otevřel. Nemužes být tím i oním; jste dva. (22)

Auf dem Abhang in den Traum bestreitet niemand – weder du noch du noch er – den Widerspruch, daß nicht mehr ist, was noch ist, und daß schon ist, was noch nicht ist. Auf dem Abhang in den Traum bejahen wir alle – du, du und er –, daß Dinge, die nur sein könnten, wirklicher sind als diejenigen, die ihre Realität prahlerisch vor sich hertragen, daß hingegen nicht einmal das, was nur möglich wäre, immer der Weißglut des Absurden widersteht, daß schließlich Licht und Finsternis nicht nur Quantitäten sind, sondern verfeindete Welten verschiedener Wesenheiten, und dennoch auf wunderbare Weise eines gegen das andere austauschbar: du hast die Augen geschlossen; dann hast du sie wieder geöffnet. Du kannst nicht eins sein *und* das andere; ihr seid zwei. (31)

Diese autonome Seinsform nähert das Traumerlebnis an zwei Grenzspären der menschlichen Existenz an: den Tod und die Kunst.

c) Das Interesse für den Traum und das Unterbewußte verbindet Weiner mit der surrealistischen Dichtung. Für die französischen Surrealisten, die sich in erster Linie auf Freuds Traumtheorie beriefen, wurde der Traum "als Sprache des Unbewußten zum geeigneten Medium der Entdeckung neuer Ausdrucks- und Wahrnehmungsweisen, die im Inneren wie im Äußeren ein Mehr an lebendiger Wirklichkeit versprochen." (Fritz 1987, 357) Aber die Surrealisten waren für Weiner letzten Endes zu 'bürgerlich' und zu sehr ihrer künstlerischen Pose verhaftet, als daß er sich mit dieser Richtung hätte voll identifizieren können. Sein Verständnis eines immanenten Zusammenhangs von Kunst und Leben ging weiter.

Die Betonung der inneren Verwandtschaft von Traum, Tod und Kunst weist auf ein anderes kulturelles Umfeld hin, dem der *Bader* in starkem Maße verpflichtet ist. Ende der zwanziger Jahre stand Weiner der Pariser postsurrealistischen Künstlergruppe der Simplisten (Chalupecký 1992, 32; Kvapil 1968, 139), die sich auch *Le Grand Jeu* nannten, nahe.<sup>17</sup> Die radikale Kunstauffassung ihrer Mitglieder, die im Gegensatz zu den Surrealisten "[...] auch das Absolute lebbar machen, sich dem Transzendenten öffnen" (Sacher 1986, 157) wollten, beruhte nicht zuletzt auf der Provokation von Grenzerfahrungen, sei es der Todesnähe (russisches Roulett) oder rauschhafter bzw. bewußtseinstranszendierender Zustände (Drogen, Schlafentzug usw.). Diese extremen persönlichen Erfahrungen benutzten sie als wesentliche Impulse für ihr künstlerisches Schaffen. Auch wenn Weiner bald ebenfalls zu dieser Gruppe auf Distanz ging, so ist deren ästhetische und poetologische Konzeption dennoch ein zentraler Schlüssel zum Verständnis des *Lazebník*. Dies gilt auch für die Quasi-Synonymisierung von Todesnähe und Traum. Beide Zustände weisen eine maximale Distanz zu den Wahrnehmungsformen aufgeklärter Pseudo-Erkenntnis auf und vermögen aus dieser Distanz heraus ein Höchstmaß an Freiheit zu garantieren.<sup>18</sup> Zur Demonstration dieser Auffassung von Freiheit benutzt der Sprecher mehrmals das Bild von einem Schiffbrüchigen, für den es keine Rettung mehr gibt. Gerade in dieser letzten Erkenntnis der Unmöglichkeit, sein Leben doch noch zu retten, und dem immer klarer werdenden Bewußtsein des nahen Todes liegt die Erfahrung von absoluter Freiheit, eine Erfahrung, die sich rationalistischer Wahrnehmung entzieht und als 'Wunder' erlebt wird.

Muž svislých paží nemá však již žádné naděje, a proto právě vám ho stavím za vzor. Nevím, je-li mezi vámi koho, jenž by byl s to nepravím vznést se tak vysoko, kde onen muž, nýbrž aťsi jen dohlédnout tam: On v zázraku bydlí. (19)

Der Mann mit den herabhängenden Armen aber hat keine Hoffnung mehr, und gerade deshalb mache ich ihn euch zum Vorbild. Ich weiß nicht, ob einer von euch imstande ist, ich will nicht sagen, sich so hoch zu erheben wie jener Mann, sondern auch nur bis dorthin zu schauen: Er wohnt im Wunder. (24f.)

Es ist nicht zu übersehen, daß Weiner mit der Evokation solch extremer Erfahrungen in die Nähe der existentialistischen Philosophie rückt (Kunstmann 1974, 315; Kvapil 1968, 139). Bedeutsame Parallelen werden gerade durch das ähnliche Traumverständnis geschaffen: "Mit allen nur erdenklichen Mitteln versucht Weiner, ganz im Sinne Heideggers, den *Überstieg* aus der *Geworfenheit*, man möchte fast sagen, zu erzwingen, und zwar vorwiegend mit Hilfe des Traums, der für diesen Dichter gewissermaßen das Bild des Absoluten ist." (Kunstmann 1974, 315) Besonders auffällig ist die – bislang in der Forschung

weitgehend ignorierte – gedankliche Nähe Weiners zur Philosophie von Karl Jaspers, bei dem die Konzeption von Grenzerfahrung und Grenzbewußtsein ebenfalls zu den zentralen Kategorien seiner Lehre gehört. Jaspers zählt neben Leiden, Kampf und Schuld vor allem den Tod (bzw. die erfahrbare Nähe zu ihm) zu denjenigen Grenzsituationen, die existentielle Selbsterkenntnis, d.h. die Grenzen objektiver Erkenntnis transzendierende Erfahrungen, überhaupt erst ermöglichen (Jaspers 1956, 201ff.). Zudem gehört für Weiner das Motiv der unklaren Schuld und die Frage nach der moralischen Verantwortung des Menschen zu den zentralen Problemen der Kunst (Vlašín 1974, 425).

d) Weiner geht in dieser Hinsicht nun weiter und ordnet auch die Kunst der Sphäre extremen Erlebens zu. Denn die Kunst vermag die Schranken der Pseudo-Erkenntnis zu sprengen und dabei die Leistungsfähigkeit der Sprache als epistemologisches Instrument entscheidend zu erweitern. Da es sich um Wahrnehmungs- und Erfahrungsformen handelt, die dem modernen, 'aufgeklärten' Menschen verloren gegangen sind, fällt dem Künstler die vordringliche Aufgabe zu, sie dem Bewußtsein des Menschen wieder verfügbar zu machen, d.h. sie den Rezipienten von neuem zu lehren: Darin besteht die Verantwortung der Kunst, ihre moralische Aufgabe.

Proč se [básníci, R.I.] hanbí, udá-li se jim býtí moralisty, to jest udá-li se jim *připomenout odpovědnost* a připomínkou onou měnit lidi v solné sloupy [...] (66)

Warum schämen sie [die Dichter, R.I.] sich, wenn ihnen zuteil wird, Moralist zu sein, das heißt, wenn ihnen zuteil wird, *an die Verantwortung zu erinnern* und durch dieses Erinnern Menschen in Salzsäulen zu verwandeln [...] (110f.)

Im Gegensatz zu Dichtern, die in ihren Werken nur die althergebrachte Pseudo-Erkenntnis bestätigen, im Grunde also nur Altes wiederholen, muß der einem Ethos verpflichtete Dichter<sup>19</sup> eben auch Dinge sichtbar machen können, die der ratio nicht unmittelbar zugänglich sind. Dies kann – in der Auffassung Weiners – unter anderem durch die spontane sprachliche Verknüpfung von Phänomenen geschehen, die *anscheinend*, genauer gesagt: entsprechend rationaler Erkenntnis, nicht zusammengehören, bzw. durch ihre Integration in originelle, neuartige, noch nicht dagewesene semantische Kontexte. Der Sprecher führt eine ganze Reihe von Beispielen solcher neuartiger Bedeutungskomplexe an, z.B. "déšť modlíci se na střeše naší nádvoří kolny v ruženec; zelený pruh západní oblohy trvající po západu slunce o něco málo déle, než odpovídá atavisticky zmechanizované lidské paměti" (67; "der Regen, der auf dem Dach des Schuppens in unserem Hof einen Rosenkranz betet; der grüne Streifen am westlichen Himmel,

der nach dem Sonnenuntergang ein wenig länger vorhält, als es dem atavistisch mechanisierten Gedächtnis des Menschen entspricht", 111).

Die hierin aufscheinende avantgardistisch geprägte ästhetische Konzeption, die sich bewußt von herkömmlichen Kunstauffassungen absetzt, stellt wiederum eine paradoxe Einheit aus maximalem Anspruch und minimalem Funktionalisierungsgrad dar: der angestrebte hohe Erkenntnisgewinn durch die Kunst besteht gerade im Bewußtsein von deren Vergeblichkeit. "Vedle této pozitivní marnosti je všechno ostatní leda jen dobré a užitečné." (73; "Neben dieser positiven Vergeblichkeit ist alles übrige nur gut und nützlich.", 122). Damit wird aber auf der metatextuellen Ebene eben jener Impuls geschaffen, den wir oben als das wesentliche Merkmal des Textes auf der Objektebene ausgemacht haben, nämlich sein extremer Grad an Selbstreferenz. Dies wiederum kann im Rahmen der künstlerischen Kommunikation nicht nur die Befreiung des Textes aus den Fesseln vorgeblicher Zweckhaftigkeit bedeuten, sondern gleichzeitig seine Fähigkeit signalisieren, auf die *innere* Welt der Teilnehmer an der Makrokommunikation zu verweisen, d.h. ihre innersten Gedanken, Gefühle, Lebenseinstellungen usw. anzurühren und Reflexionen darüber auszulösen. "Umění je efekt, jímž působí všechno to, čím jsme vrháni v ono marné, saharské a obrodné rozpomínání, které trvá vteřinu a zabírá věčnost." (73; "Kunst ist der Effekt, der all das bewirkt, wodurch wir in jenes vergebliche, der Sahara gleiche und wiederbelebende Erinnern geworfen werden, das eine Sekunde andauert und eine Ewigkeit ausfüllt.", 122f.). Gerade hierin aber zeigt sich der von Weiner intendierte unauflöslche Zusammenhang von Kunst und Träumen.

Díme toliko, že poklekneme jen tehdy před obrazem, básní, hudbou, dovedou-li aspoň slovem, aspoň tónem, čeho jsou s to ony světelné expozice snu a vzpomínek. (74f.)

Wir sagen lediglich so viel, daß wir nur dann vor einem Bild, einem Gedicht, einer Musik niederknien, wenn sie wenigstens mit einem Wort, wenigstens mit einem Ton dasselbe zustandebringen wie jene Weltausstellungen von Träumen und Erinnerungen. (124f.)

Aus dieser Homologie versucht der Sprecher eine Art 'Funktion' der Kunst abzuleiten. "[...] a nejspodnějším smyslem 'umění' je nám všem, těm zde vědomě, těm tam, aniž tušili, aby vyplavilo zapomenuté sny" (77; "[...] und der verborgenste Sinn der 'Kunst' ist für uns alle, dem einen bewußt, dem andren, ohne daß er's ahnt, die vergessenen Träume auftauchen zu machen", 129). Dabei wendet er sich vehement gegen eine Instrumentalisierung der Kunst, wie sie in psychoanalytisch begründeten Ansätzen zutage tritt, da hierin wiederum nur eine – in seinem Sinne – oberflächliche Zweckhaftigkeit angestrebt werde. Namentlich in der natürlich als Verzicht auf eine pragmatisch begründete Teleo-

logie verstandenen Zweck- und Bedeutungslosigkeit aber sieht er die Hauptantriebskraft für ihre Existenz und ihr Funktionieren. Er demonstriert dies an einer an und für sich zufälligen, unter 'objektiven' Maßstäben praktisch bedeutungslosen Szene aus seinem Leben, an die er sich aber immer wieder erinnert und von deren 'Traumcharakter' er spricht. Dieser Traumcharakter "[...] netkví v anekdotické drobnosti a bezvýznamnosti onoho výjevu; tkví však v nepoměru oné drobnosti a bezvýznamnosti k neutuchající síle, s níž mě vábí, abych se v ní zase a zase zhlížel [...]" (88; "[...] liegt nicht in der anekdotischen Geringfügigkeit und Bedeutungslosigkeit dieses Auftritts; er liegt vielmehr im Mißverhältnis zwischen seiner Geringfügigkeit und Bedeutungslosigkeit zu der unvermindert anhaltenden Kraft, mit der er mich lockt, mich immer und immer wieder in ihm zu betrachten [...]", 149). An eben dieser Stelle verweist er erneut auf seine *poetologische* Intention, und hier kann man diesen Begriff sogar in seiner ursprünglichen Bedeutung verstehen. Er betont, daß er – im Gegensatz zu seinen simplistischen Freunden, aber auch zu den Surrealisten und Vertretern anderer avantgardistischer Richtungen – Kunst nicht nur als selbstzweckhaftes Spiel, als unverbindliche kommunikative Betätigung betrachtet, sondern ihr sehr wohl eine "moralische" Aufgabe zuweist.

Pátrám – a nikoliv dnes poprvé – po možnostech, jak jich využít jako virtuálně nejmocnějších základů písemnictví "morálního", jediného to písemnictví nikoliv "marného", a – ó, toho paradoxu, není-li pravda? – nikoliv marného proto, že staví právě na tom, co pokládáme za nejmarnější: na snech a utkvělých, lpících, snových, evokativních vzpomínkách. (89)

Ich forsche – und nicht erst seit heute – nach Möglichkeiten, die man als virtuell mächtigste Grundlagen für eine "moralische" Literatur nutzen könnte, der einzigen Literatur, die nicht "vergeblich" ist, und zwar – welch Paradox, nicht wahr? – nicht vergeblich deshalb, weil sie genau auf dem aufbaut, was wir für das Vergeblichste halten: auf Träumen und auf eingepprägten, haftengebliebenen, traumhaften, evokativen Erinnerungen. (150)

Eine solche Zielsetzung – das sprachkünstlerische Erstenlassen von Träumen – läßt sich allerdings nur dadurch erreichen, daß man durch die Sprache das Wesen der Träume, namentlich ihre Konturen- und Dimensionslosigkeit, nachzuahmen und zu rekonstruieren versucht. Dies wiederum heißt nichts anderes, als die Sprache aus den Fesseln der Semiotik, aus der festgefahrenen Relation von Ausdruck und Inhalt zu befreien. Und dies ist eben der Sinn und Zweck des oben angesprochenen Verfahrens, dem geläufigen Lexikon immanente Wörter (sog. "Kaleidoskop-Wörter", die eine Grundverständigung überhaupt gewährleisten) in neue semantische und syntaktische Kontexte zu integrieren. Natürlich

setzt ein solcher künstlerischer Anspruch auch eine veränderte makrokommunikative Ausrichtung, d.h. eine besondere Form der Rezeption voraus. Es geht nicht darum, die vom Autor sprachlich entfalteten Traumerlebnisse zu deuten, sei es in ihnen reale Gegebenheiten bzw. Verhältnisse auszumachen oder sie psychoanalytisch auszulegen. Eigentlich sind die sprachlichen Zeichen hier lediglich 'Katalysatoren', um dem Leser dessen eigene Traumerlebnisse in der Form von freien Assoziationen und spontanen, augenblicklich wirksamen Wahrnehmungen neuer Lebenszusammenhänge entdecken zu lassen. Der Text stellt aus rezeptionsästhetischer Sicht nur ein 'Gerüst', einen 'Rahmen', dar.

Literárně mluveno: chci psáti rámce. Čtenář vyplniž si je sám. Na mně jest přimět ho oněmi rámci k tomu [...], aby do nich kladl, aby do nich *musil klást* jen to, v čem se poznává, to, po čem se mu nena-pravitelně stýská. (91)

Literarisch gesprochen: ich will Rahmen schreiben. Der Leser möge sie selbst ausfüllen. Meine Aufgabe ist, ihn mit diesen Rahmen dazu zu bringen [...], daß er in sie einsetzt, daß er in sie nur das *einsetzen muß*, worin er sich erkennt, das, wonach er sich unverbesserlich sehnt. (154)

Es geht in erster Linie darum, durch die künstlerische Evokation traumhafter Erlebnisse im Leser verborgene Seiten des Bewußtseins zu wecken und auf diese Weise ihm zu einer erweiterten Erkenntnis (seiner selbst und des Lebens) zu verhelfen. In diesem Sinne ist es auch gemeint, wenn Weiner am Ende des Postskriptums *Lazebníkuv ranec* (Der Ranzen des Baders) den *Bader* als "realistisches Buch", als "Buch des Lebens" (199) bezeichnet. Der Sprecher – und mit ihm wohl auch der Autor – ist sich bewußt, daß er mit seiner 'Poetik' an gewisse Grenzen stößt: an die Grenzen der Erkenntnis, die unter Verzicht auf objektivier- und generalisierbare Parameter ohne totale Isolierung des Subjekts nicht möglich wäre; an die Grenzen der Sprache, die bei einer absolut konsequenten Auflösung der Beziehung von Ausdruck und Inhalt ihre eigentliche, kommunikative Funktion verlieren und damit ebenfalls zur Isolation des Menschen beitragen würde; an die Grenzen der Kommunikation, da auch die Toleranz des Lesers und seine Bereitschaft, sich auf neue Erfahrungsmuster einzulassen, beschränkt sind; dort nämlich, wo das Interesse, die 'Lust' am Lesen nicht mehr gewährleistet ist, kann es zu einer Verweigerungshaltung seitens des Rezipienten kommen, was für die Intentionen des Autors wiederum kontraproduktiv wäre: Er könnte seinen 'moralischen' Auftrag nicht erfüllen und würde sich letzten Endes selbst in die Isolation manövrieren. Für den Autor heißt dies, sich stets auf einem schmalen Grat zwischen der Darbietung erweiterter Erkenntnisformen (die aber beim Leser auf Unverständnis stoßen können) und einem Streben nach Verständlichkeit (die wiederum die Gefahr des Abrutschens in rationale Pseudo-



Erkenntnis in sich birgt) bewegen zu müssen. Ein Behelfsmittel bei diesem Balanceakt sind die sog. "Reißzwecken" (rysovací hřebíčky), textuelle Elemente, die – wie z.B. die (S. 16 bzw. 20 so bezeichneten) Figuren der "Traumerzählung" *Long is the Way to Tipperary* – Parameter herkömmlicher Erkenntnis sind und den 'Einstieg' in die neue, 'echte' Erkenntnis der Traumwelt erleichtern (und auf metakommunikativer Ebene einen intertextuellen Traditionszusammenhang herstellen).

5. Zum Schluß sei eine nicht unwesentliche, für die Interpretation der 'Poetik', aber auch das Verständnis des ganzen Prosazyklus m.E. sogar entscheidende Frage angeführt: Welche Rolle spielt der Titel für das Verständnis des Werks? So einfach und plausibel der Titel *Lazebník* für sich genommen klingen mag, so problematisch ist sein Verhältnis zum Text selbst. Denn weder in der "Poetik" noch in den anderen Texten des Zyklus tritt etwa die Figur eines Baders auf oder wird auf das damit zusammenhängende Bedeutungsfeld Bezug genommen. Nicht einmal das Lexem 'lazebník' oder verwandte Begriffe sind zu finden. Allerdings liegt m.E. der Schlüssel zur Lösung dieses Problems wohl in der 'Poetik' selbst. Denn bei genauerem Hinsehen wird klar, daß Weiner hier das Grundprinzip seiner darin entwickelten Kunstkonzeption bereits anwendet und anschaulich macht. Denn es sind eben die Vorurteile des konventionellen Denkens, der 'Pseudo-Erkenntnis', die einen kausallogisch begründbaren Konnex von Titel und Text a priori annehmen und das – zumindest scheinbare – Fehlen eines solchen Konnexes zum 'Problem' machen. Gerade der neue, unerwartete und ungewöhnliche Zusammenhang aber ist es, der dem Leser die Möglichkeit zu einer erweiterten, die Grenzen objektivierbarer Erfahrung sprengender (Selbst-)Erkenntnis bietet.

Es ist allerdings klar, daß der Titelbegriff 'Bader' nicht die Funktion eines "Sesamworts" einnehmen kann, das spontan mit jeder beliebigen Bedeutung versehen werden könnte: Inhaltlich ist es aufgrund der sprachlichen Konventionen von vornherein mit einer begrenzten Anzahl von Bedeutungsrelationen – auch solchen konnotativer und assoziativer Natur – verbunden, die der Leser natürlich nicht ohne weiteres aus seinem Gedächtnis löschen kann. Diese Bedeutungen bleiben auch im Verlauf der Textlektüre erhalten. Denn der Titel, der "die konziseste Information über den Text, eine in wenige Lexeme gefaßte Vororientierung" (Greber 1992, 100) gibt, ist ein semiotisches Signal, das im Verlauf der Textrezeption als – zumindest unterschwelliger – semantischer Hintergrund erhalten bleibt.

Der heute ausgestorbene Beruf des Baders wurde zur Zeit der Entstehung und Veröffentlichung des Werks, damit also auch zur Zeit seiner Erstrezeption noch ausgeübt, war für den Leser deshalb mit einem auf die aktuelle Lebenswirklichkeit beziehbaren semantischen Gehalt verbunden. In Darstellungen zu diesem

Berufsbild – etwa in zeitgenössischen Lexika – wird einerseits das teils sehr heterogene Tätigkeitsspektrum des Baders, das vom Haare- und Bartschneiden über balneologische Aufgaben bis hin zu einfachen medizinischen Behandlungen und chirurgischen Eingriffen reicht, hervorgehoben, andererseits der mit dieser Zwitterstellung seit alters verbundene schlechte Ruf, den die Bader aufgrund der feindseligen Einstellung von Friseuren und Ärzten, die in ihnen eine mißliebige Konkurrenz sahen, innerhalb der Gesellschaft hatten (Ottův slovník 1900, 744).<sup>20</sup> Insbesondere diese pejorative Einschätzung dürfte Weiner mit im Auge gehabt haben, da er mit dem Motto "...cech lazebnický byl v opovrzení..." (7; "... die Zunft der Bader stand in verächtlichem Ruf...", 5)<sup>21</sup> dem Rezipienten ein deutliches Signal in dieser Richtung setzt. Möglicherweise wollte er durch die Voranstellung eines solchen Mottos eine freie assoziative Verknüpfung von Bader und Dichter schaffen: beide 'wildern' gewissermaßen 'im fremden Revier', beide verfügen nicht über ein einheitliches Berufsbild, sondern sehen sich immer wieder vor zum Teil sehr unterschiedliche Aufgaben gestellt, beide sind leicht Anfeindungen von den verschiedensten Seiten her ausgesetzt und werden häufig nicht ernstgenommen. In der Geschichte sind die wiederholten Versuche nachgewiesen, dem Beruf des Baders ein Ende zu setzen (Ottův slovník 1900, 744), ein Schicksal, das ihn im 20. Jahrhundert – der Ära zunehmender Spezialisierung – schließlich von selbst ereilen sollte. Was also hätte für eine 'Poetik der Vergeblichkeit' besser Pate stehen können als gerade dieser Berufsstand?

Auch Weiner, der Suchende, der Unverstandene und der Moralist, mag sich innerhalb der festen, programmatischen Positionen seiner Gilde in gewisser Weise wie ein Bader vorgekommen sein. Er war zu sehr mit den Herausforderungen und Fragestellungen des Lebens befaßt, als daß er in der mitunter verspielten, künstlichen Welt der Poetisten und Surrealisten (besonders in seiner Heimat) hätte auf Verständnis rechnen dürfen. Andererseits konnte er sein Streben nach Wahrheit und den Kampf gegen seine dauerhafte innere Verzweiflung lange Zeit nur im dichterischen Schaffen bewältigen. Richard Weiner ist der einsame Avantgardist, der die aktuellen Probleme, welche die künstlerischen Richtungen seiner Zeit in verschiedenen Formen kollektiver 'Gruppentherapien' zu bewältigen suchten, verinnerlichte und seinem subjektiven Bewußtsein zumute. In dieser Hinsicht ist er auch ein Prophet der Postmoderne. Eine intensive Erforschung seines Beitrags zur tschechischen Literatur könnte aufschlußreiche Erkenntnisse über das Entstehen der Postmoderne aus dem Versagen der Avantgarde heraus zutage fördern.

### A n m e r k u n g e n

<sup>1</sup> So erschienen wichtige Ausgaben bzw. Neuauflagen der Werke Weiners vorwiegend in den 60er Jahren.

- 2 "Die kleinbürgerliche Welt ist eine erkennbare und verwaltbare Welt, die sich dem pragmatischen Zugriff der Ratio nicht entzieht, und letzten Endes auch eine Welt, die in Mechanisierung und Bürokratisierung ihre Sinnerfüllung findet; eine Vorhölle für jede sensible Intelligenz, die ihr Unbehagen angesichts der nahenden Katastrophen mitteilen möchte [...]" (Sacher 1986, 158).
- 3 Nach J. Chalupeckýs Ansicht verstand Weiner 1924 als einziger unter den tschechischen Künstlern und Intellektuellen die Bedeutung von Bretons in diesem Jahr erschienenen *Manifeste du Surréalisme*. Weiner hob besonders den antiutilitaristischen, freiheitlichen Charakter der neuen Kunstrichtung hervor (Chalupecký 1980, 15). In einem anderen Beitrag weist Chalupecký darauf hin, daß Weiner eine Art Surrealist 'avant la lettre' (Chalupecký 1937, 6) gewesen sei, da er verschiedene der programmatischen Forderungen des Franzosen bereits vor diesem formuliert hatte. Zur surrealistisch geprägten Lyrik Weiners vgl. Götz 1930, 70ff.
- 4 Die Seitenangaben hinter tschechischen Zitaten beziehen sich auf die Ausgabe Weiner 1974, diejenigen hinter der deutschen Entsprechung auf die Übersetzung von Peter Urban (= Weiner 1991). Sonstige Übersetzungen stammen von mir.
- 5 So beispielsweise, wenn er nach weit ausholenden, bisweilen umständlichen Vorbemerkungen äußert: Čtenář, který doufám uzná, že jsem se do vlastní věci pustil dlouho nekličkuje [...]"(14; "Der Leser, der, wie ich hoffe, erkennt, daß ich mich ohne Umschweife auf meine eigene Sache gestürzt habe [...]", 16).
- 6 "Prosím čtenáře, aby sobě povšiml, [...]" (18; "Ich bitte den Leser zu beachten [...]", 24); "Varuji čtenáře, aby nenaléhal" (18; "Ich warne den Leser davor, zu drängen", 24).
- 7 "[...] než provedeme před žasnoucím čtenářem nezvratný důkaz o všem" (39; "[...] bevor wir dem staunenden Leser für alles, was wir behaupten, den unwiderleglichen Beweis erbringen", 61).
- 8 "A také že ano; čtenář naléhá. Jakáž tedy pomoc; jsem nucen udeřit pěstí do stolu a vykřiknout: 'Hlupáci a lháři! [...]' "(19; "Und es ist so; der Leser drängt. Wie soll ich ihm helfen; ich bin gezwungen, mit der Faust auf den Tisch zu hauen und zu rufen: 'Dummköpfe und Lügner! [...]' ", 24).
- 9 "Apelujme zatím na čtenářovu obrazivost prvního stupně" (17; "Appellieren wir zunächst an des Lesers Einbildungskraft erster Ordnung", 22).
- 10 "Jestli to čtenáře posud nenapadlo, nyní to tedy ví." (32f.; "Sollte das dem Leser bisher nicht aufgefallen sein, so weiß er es jetzt.", 49).

- 11 "Je-li mezi čtenáři někdo, kdo snad nesouhlasí, necht se zvedáním ruky neunavuje." (25; "Sollte es unter den Lesern jemanden geben, der hier nicht einverstanden ist, möge er sich die Mühe ersparen, die Hand zu heben.", 37).
- 12 "Každým způsobem doufám aspoň v tolik, že lidé dobré vůle ocení po zásluze skutečnost, že jsem jim s demonstrací své myšlenky drahocenného času příliš neutrácel." (25; "Ich jedenfalls hoffe zumindest darauf, daß Menschen guten Willens verdienstermaßen die Tatsache würdigen, daß ich mit der Demonstration meines Gedankens ihre kostbare Zeit nicht über Gebühr in Anspruch genommen habe.", 36).
- 13 "[...] a kladu-li na první místo sebe, to ne že bych se vypínal, nýbrž právě naopak" (45; "[...] und ich setze mich hier an die erste Stelle, nicht um mich aufzuspielen, sondern gerade im Gegenteil", 72).
- 14 "Nedůvěřuje obyčejnému rozumu, nedůvěřuje tradiční řeči" (Králík 1937, 364; "Er mißtraut dem gewöhnlichen Verstand, er mißtraut der traditionellen Sprache").
- 15 Zu den metaphysischen Ansichten Weiners und seiner spezifischen Form der Suche nach Gott vgl. Chaloupecký 1992, 37f.
- 16 Dieses Streben nach einer übergeordneten Form der Erkenntnis kennzeichnet den Großteil von Weiners späterem Schaffen. "In einer raschen Entwicklung, zwischen 1927 und 1931, verarbeitete er für sich nicht nur den Gegensatz zwischen Rationalem und Irrationalem, sondern auch den Widerspruch zwischen Individuum und Absolutem, den Weiner in der mystischen Einheit von Mensch und Natur aufzulösen trachtete; in seiner Poetik *Der Bader* erarbeitete er eine Traumtheorie, die den Traum, den Weiner metaphysisch interpretierte, sowohl als Absolutum ('Der Traum ist unser wahrster Gott') als auch als jene Einheit von Mensch und Natur ('wo die Menschen Schmach nicht kennen, denn einzig und allein dort ist die edle Weisheit der Tiere und Dinge ihnen zugänglich') in den Mittelpunkt seiner literarischen Arbeit rückte." (Sacher 1986, 160)
- 17 J. Chaloupecký bezeichnet *Lazebník* sogar als " [...] simplistický příspěvek do dějin české literatury nebo český příspěvek do dějin simplismu." (Chaloupecký 1992, 38; "[...] simplistischen Beitrag zur Geschichte der tschechischen Literatur oder tschechischen Beitrag zur Geschichte des Simplismus.") Nach P. Sacher ist Weiners Werk " [...] künstlerisch das Bedeutendste, was im Umkreis von *Le Grand Jeu* entstanden war." (Sacher 1986, 157)
- 18 "[...] život je sen ničím nerušený; ledaže nastane den, kdy sen tento náhle zhoustne, kdy se jeho obrysy stanou přesnějšími a vystoupí z vlysu, kam byly předtím jen vyryty: návrat, rozloučení, sloučení, smrt." (59) – "[...] das Leben ist Traum, den nichts stört; nur daß einmal der Tag anbricht, an dem dieser Traum sich jäh verdichtet, an dem seine Umrisse deutlicher werden und aus

dem Fries, in den sie bis dahin nur eingemeißelt waren, heraustreten: Umkehr, Abschied, Vereinigung, Tod." (98)

<sup>19</sup> Bei aller zeitweiligen Nähe zum Surrealismus und zum Simplismus unterschied sich Weiner von den Vertretern dieser Richtungen besonders durch seinen hohen ethischen Anspruch. Von der Kunst erhoffte er sich eine Antwort auf die Frage nach der richtigen Lebenseinstellung (vgl. Chalupický 1992, 41; siehe a. Vlašín 1974, 429).

<sup>20</sup> Im Mittelalter etwa gehörte der Bader zu den sog. 'unehrlichen' Berufen.

<sup>21</sup> Dieses Motto wurde einem Artikel im Jahrgang 1929 der Zeitschrift *Právo lidu* entnommen.

### Literatur

Bollenbeck, G. 1987. "Avantgarde", *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main: D. Borchmeyer, V. Žmegač, 38 – 45.

Buriánek, F. 1981. *Česká literatura první poloviny XX. století*, Praha.

Chalupecký, J. 1937. "Weiner" (Fragment), *Listy pro umění a kritiku*, 5, 4 – 10.

Chalupecký, J. 1980. *O dada, surrealismu a českém umění*, [o.O.] (Jazzpetit. 2).

Chalupecký, J. 1992. *Expresionisté*, Praha.

Drews, P. 1983. *Die slawische Avantgarde und der Westen*, München (Forum slavicum. 55).

Fritz, H. 1987. "Surrealismus", *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main: D. Borchmeyer, V. Žmegač, 356 – 362.

Götz, F. 1930. *Tvář století*, Praha.

Greber, E. 1992. "Mythos – Name – Pronomen. Der literarische Werktitel als metatextueller Indikator", *Wiener Slawistischer Almanach*, 30, 99 – 152.

Jaspers, K. 1956. *Philosophie*. 2. Buch: Existenzerschließung, Berlin – Göttingen – Heidelberg.

Králík, O. 1937. "Richard Weiner" (Pokus o studii), *Listy pro umění a kritiku*, 5, 364 – 367.

Kravar, Z. 1987. "Metatextualität", *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt am Main: D. Borchmeyer, V. Žmegač, 246 – 249.

- Kvapil, J. 1968. "L'avant-garde tchécoslovaque d'entre les deux guerres et l'avant-garde parisienne", *Philologica Pragensia*, 11, 129–140.
- Kunstmann, H. 1974. *Tschechische Erzählkunst im 20. Jahrhundert*, Köln-Wien.
- Mourková, J. 1988. *Bulfiči a občané*, Praha.
- Mukařovský, J. 1937. "Poetika", *Ottův slovník naučný nové doby*, díl IV, svazek 2, Praha, 1181–1183.
- Mukařovský, J. 1940. "Dialog a monolog", *Listy filologické*, 67, 139–160.
- , 1900. "Lazebník", *Ottův slovník naučný*, 15, 744.
- Sacher, P. 1986. "Die konsequent praktizierte Verzweiflung: Richard Weiner", *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 40, 156–161.
- Spitzbardt, W. 1992. "Nachwort", *Richard Weiner, Der gleichgültige Zuschauer*, Leipzig, 255–269.
- Urban, P. 1991. "Bibliographische Notiz", *Richard Weiner, Der Bader*, Berlin, 163–167.
- Vlašín, Š. 1974. "'Lichý člověk' naší meziválečné literatury", *Richard Weiner, Lazebník. Hra doopravdy*, Praha, 425–440.
- Weiner, R. 1974. *Lazebník. Hra doopravdy*, Praha.
- Weiner, R. 1991. *Der Bader. Eine Poetik*, Übers. P. Urban, Berlin.

В. Орел, Р. Торпусман

## ЗАМЕТКИ О БЕРЕСТЯНЫХ ГРАМОТАХ 1

Настоящие заметки посвящены уточнению чтений некоторых берестяных грамот и, в ряде случаев, вытекающим из этого изменениям в их понимании.\* Как показывает опыт, даже при том условии, что прописи грамот выполнены безукоризненно, есть возможность реконструировать дополнительные части текста по фрагментам знаков.

Работа по уточнению чтений, несмотря на "отсутствие размаха", является, как мы думаем, остро необходимой как раз в области изучения берестяных грамот. Именно эта работа позволяет дополнить словарь древненовгородского диалекта и уточнить тот материал, на котором восстанавливается древненовгородская грамматика.

В настоящей работе мы приводим транслитерацию надписей с нашими дополнениями и поправками, которые обсуждаются в комментариях. Знаки, вызывающие сомнения, приводятся в квадратных скобках [], реконструированные буквы и последовательности букв, отсутствующие в тексте – круглыми скобками (). Лакуны, где можно подозревать наличие знака, или следы неотожествленных знаков обозначаются дефисом – или, если число нечитаемых знаков нельзя установить, то [...]. Обрыв строки обозначается многоточием. Нумерация надписей соответствует принятой в исходных публикациях. Иогитированные *e* и *a* мы передаем как обычные *e* и *a* соответственно.

### Грамота #86

Текст почти целиком, за исключением одной лишь первой буквы в первой строке, верно прочитан издателями (Арциховский, Борковский

---

\* Настоящие заметки возникли на основе прочитанного мною в Еврейском университете (Иерусалим) в 1993 г. семестрового курса "История русского языка. Новгородские грамоты на бересте", в котором заинтересованно участвовало несколько студентов, в частности, Наталья Май и Александр Кулик, некоторые наблюдения которых с благодарностью используются в работе. Собственно заметки как таковые были написаны в ходе приватиссима с моей студенткой Р. Торпусман.

1958, сс. 11–12). Что касается трудного с комбинаторной точки зрения знака, то они видят в нем *л*. Однако *л* такой конфигурации столь же вероятно, как и предлагаемая нами конъектура – *а*. Приняв ее, мы получаем возможность прочесть текст в целом как осмысленное утверждение:

[1] [a]зо

[2] лазаря

Иными словами, перед нами владельческая надпись: "Я – Лазаря", "Я принадлежу Лазарю". В принятой в данной надписи орфографической системе, *о* выступает как графическая замена *ь* (см. Зализняк 1986, сс. 100 и сл.).

### Грамота #89

Ранняя (XI в.) и трудная в палеографическом отношении надпись. Издатели (Арциховский, Борковский 1958, сс. 14) видят здесь четыре знака и читают текст в целом как *имюн*, что в общем, не допускает никакой интерпретации на славянской почве. С таким толкованием можно, видимо, поспорить даже в том, что касается числа букв: за *м* издатели, судя по всему, принимают два стоящих рядом знака. Главное же, надпись, как мы считаем, опубликована и прочитана перевернутой вверх ногами! Восстановив истинное расположение бересты относительно наблюдателя, читаем:

*наіни*

Предполагаемое; таким образом, чтение оставляет открытыми различные возможности для интерпретации: последовательность *наіни* может быть личным именем ж.р. в род. или дат. пад. или же отрывком текста, членимым как *на іни*, с прилагательным в вин. пад. мн. числа м.р.

### Грамота #98

Данная грамота, относящаяся к XIV веку, удовлетворительно прочитана издателями в объеме первых трех строк (Арциховский, Борковский 1958, сс. 25–26). Четвертая строка сильно фрагментирована, однако в начале ее, как нам представляется, удастся прочесть следующий отрывок:



[4] за вхо{у то} ...

Таким образом, к коллекции описанных А.А. Зализняком случаев отсутствия палатализации в новгородских рефлексах слова \*вѣзь (Зализняк 1986, сс. 116–117) можно добавить и вышеуказанную форму вхоу, кстати, отмеченную и вне круга берестяных грамот (там же).

### Грамота #102

После первой публикации (Арциховский, Борковский 1958, сс. 30–31) текст грамоты несколько раз уточнялся (Зализняк 1986, с. 189; Зализняк 1993, с. 131). Однако, в дополнение к уже сделанному, в первой строке удается прочесть 9-й знак *ѣ* – знак, которым начинается имя автора, а также – с меньшей уверенностью, прочитываются два следующих знака. В результате, строка в целом читается так:

[1] поклоно ѡ ѣ[eo]фана к ...

То же имя в форме род. п. (оу) *Фефана* встречается в грамоте # 299.

### Грамота #129

Сравнительно поздняя надпись, текст которой (Арциховский, Борковский 1958, сс. 64–66) уточнялся дважды, в том числе, по оригиналу (Зализняк 1986, с. 191; 1993, с. 135). В отрывке А конец 7-й строки содержит не прочитанные ранее слова. Следует читать:

А [7] шьемъ а пуху ...

Таким образом, речь идет еще об одном товаре, который Есиф обещает своему брату Фоме. Следовательно, отрывок Б прямо примыкает тематически к концу отрывка А и, предположительно, должен гласить вместе с окончанием А нечто вроде

А [6] сошье по шубѣ со

[7] шьемъ а пуху

Б [1] [тобѣ присъ]лемъ

## Грамота #132

Сильно фрагментированная надпись (Арциховский, Борковский 1958, с. 71). Уточнения чтения 1-й строки были предложены А.А. Зализняком (1986, с. 192). Однако многочисленные обрывки знаков в начале 1-й строки и в середине 2-й могут послужить основой для прочтения большей части текста, в том числе, двух имен собственных. Текст (с разбивкой на слова) имеет следующий вид:

[1] (у) [в]ъло[-]цлава у купрес(а)ница д

[2] ви у ем[ел]и у лебски ...

Как правильно отмечалось ранее (Зализняк 1986, с. 192), это, по-видимому, список должников с указанием размеров задолженности.

В 1-й строке появляется то же личное имя, что и в грамоте # 237 (где имеется притяжательное прилагательное от него). По всей видимости, перед нами новгородское имя \*Волоцлавъ < \*Володъславъ, морфонологическая или орфографическая разновидность слав. \**voldislavъ*. Личное имя во 2-й строке засвидетельствовано в грамотах еще один раз, в форме притяжательного прилагательного емелинъ (Зализняк 1993, с. 330). Заслуживает внимания также форма числительного ж.р. дви < \**dъvѣ*, ср. форму дови в грамоте # 219 и дви в ряде других текстов (## 275, 536).

## Грамота #168

Грамота XII в. была опубликована А.В. Арциховским и В.И. Борковским (1958а, сс. 53–54), однако, в сущности, без 2-й строки. Лакуна в значительной мере была заполнена А.А. Зализняком (1993, с. 137), который предложил читать в этом месте *по нъгате*, а перед этим словосочетанием он же, с некоторым сомнением, усматривает следование *костыча*. По нашему мнению, текст читается следующим образом:

[2] ... [у] *костыха по нъгате*

На месте предположительного у, следы которого, возможно, видны на фотографии, пропись дает маловероятные следы ъ или з. *Костыхъ* – еще один вариант производного от имени *Константинъ*, ср. другие подобные формы (типа *Жирохъ*) в описании порождения новгородских гипокористик (Зализняк 1986, с. 149).

## Грамота#171

После того как грамота была опубликована (Арциховский, Борковский 1958а, с. 57), были сделаны предложения по чтению ее текста, который приобрел следующую форму (Зализняк 1986, с. 194):

... -до какъ вняли п-

Однако за знаком *п* можно по прориси восстановить еще не менее шести букв, которые, вместе с *п*, образуют следование *плъкано*. Иными словами, перед нами, возможно, имя *\*Полканъ/\*Пълканъ*. Если такое чтение верно, заслуживает особого внимания написание *-лъ-*.

## Грамота#211

Текст прочитан издателями полностью (Арциховский, Борковский 1963, сс. 32–33). К принятому чтению следует добавить еще одно слово *того* в конце 3-й строки. Таким образом, эту строку следует читать так:

[3] *сту 2 гривни возати было того*

Главная проблема данного текста – толкование следования *воегнехов(в)* в 1-й строке. Предлагается видеть здесь топоним, связанный с финск. *joki* "река" (см. Зализняк 1986, с. 195; несколько иначе – Янин 1986, сс. 235–236 с литературой вопроса). Таким образом, предполагается нечто вроде предложного сочетания *\*во Егнхо*. Наряду с явными преимуществами, в этой гипотезе есть и некоторые явные слабости, в частности, та, что этимологом оставлен без внимания исход следования *\*Егнхо*. Финал *-нхо*, однако, кажется достаточно неожиданным.

Как кажется, заслуживает внимания и иная возможность: в данном случае *-г-*, а точнее, целый графический комплекс *-егн-* может служить письменным выражением [j], как и в случае с *логихати* "поехать" в грамоте # 266, а также в более очевидных примерах вроде *Гурьги = Юрьги = Юрьи*, см. об этой черте Зализняк 1986, с. 199. Иными словами, предполагая ту же черту и здесь, мы вправе рассматривать искомую форму *воегнехо(в)* как орфографический вариант к *воехов* (или *воехав* ?), в конечном счете, связанный с тем же корнем, что и указанное выше *логихати*.

## Грамота#223

Первая публикация данной грамоты начала XIII в. (Арциховский, Борковский 1963, сс. 45–46) дает лишь обрывочный текст. Зализняк (1993, с. 141) существенно дополнил чтение I и II фрагментов, в частности, установил, "что в ней упоминаются белы (причем трижды). Это самое ранее ныне известное упоминание данной денежной единицы" (там же). Мы можем дополнить также и текст фрагмента III. Правая его часть, по всей видимости, представляет собой список должников. В 3-й строке по обрывкам знаков читается еще одно имя должника, и текст в целом читается так:

[1] *оу ивана шесть ...*

[2] *оу съвъкъа ...*

[3] *оу сахн[а]*

Таким образом, в оборот вводится новгородское мужское имя *Сахно* из группы имен на *-хно* (о последних см. Зализняк 1986, сс. 146 и сл.)

## Грамота#237

Данная грамота конца XII в. была удовлетворительно прочитана публикаторами в том, что касается адресного зачина (Арциховский, Борковский 1963, с. 59). С поправками более позднего времени этот зачин восстанавливается следующим образом (Зализняк 1993, с. 145):

<sup>т</sup>  
 ѿ бъриса къ стани[л]ь и къ жи[рошь]

Далее Арциховский и Борковский предложили куда менее вероятную интерпретацию следующей части текста, которую они прочли так: *есмъ не вьлоца вь влю ...* Такая интерпретация не может быть приемлема по ряду соображений – прежде всего, гадательный или неточный характер имеет по крайней мере одна конкретная идентификация, но, кроме того, имеются и чисто грамматические препятствия, о которых см. Зализняк 1993, с. 145. Есть и трудности с интерпретацией значения прочитанного таким образом текста. Альтернативное решение предложено А.А. Зализняком, который предлагает такой вариант чтения и толкования: *[се] мьне вь[лоца] вь в[а]ю* "вог меня таскают (в суд) за вас двоих". Разумеется, такой анализ надписи значительно привлекательнее и кажется более вероятным, хотя специфическое использование глагола *волочити* в значении "таскать по

судебным инстанциям" и известно русскому языку лишь со значительно более позднего времени (как указывает сам Зализняк – с XVI века). И все же, в таком толковании чувствуется некая смысловая «натяжка», не говоря уже о том, что исследователь, стремясь подтвердить свою точку зрения, читает а там, где как будто стоит не вызывающее сомнений *л* – это и позволяет ему получить чтение *ваю*.

На наш взгляд, данный текст – в том, что касается состава букв – устанавливается следующим образом:

*с[е]мьневъ[лоца]ввъ[л]ю*

Последнее читаемое слово грамоты, как мы полагаем, – содержащее опisku притяжательное прилагательное ж. р. *вълоцавъвлю* от уже указанного нами выше имени \**Вълоцлавъ*. В целом, грамота читается так:

<sup>т</sup>  
 ѿ бъриса къ стани[л]ь и къ жи[рошь] *с[е]мьне въ[лоца]ввъ[л]ю*

#### Грамота#292

Эта грамота, написанная на прибалтийско-финском языке (публикация см: Арциховский, Борковский 1963, сс. 120–121), подробно обсуждается также Е.А. Хелимским (1986, сс. 255–256), а также в более ранней публикации (Naavio 1964), оставшейся для нас недоступной (мы ссылаемся на нее по работе Хелимского).

Последняя версия прибалто-финской реконструкции текста представляется, в целом, самой удачной. Единственный ее слабый элемент – принятие точки зрения Ю.С. Елисеева на значение *i* в 1-й строке и трактовка его как цифры (= 10) (ср. Арциховский, Борковский 1963, с. 120). Как нам представляется, версия М. Хаавио в данном случае предпочтительнее. Соединяя позитивные элементы обеих трактовок, приходим к следующей предположительной реконструкции:

<i>jumala(n) nuõli inimiži</i>	Божья стрела, человечья
<i>nuõli sähiä nuõli ambi</i>	стрела, сверкни, стрела, выстрели
<i>jumala süd(u) ni ohjavi</i>	Бог суд так производит

Заговорный характер надписи позволяет с ходу отнести ее к разряду (мифо)поэтических фольклорных текстов. Важно, однако, подчеркнуть, что данный заговор является поэтическим текстом и в более прикладном смысле этого слова. Перед нами, бесспорно, вполне технически

совершенный восьмисложник, вероятно, с фонетической эпизией (не выраженной, однако, на письме) в 1-й строке: *nuõli inimiži* > *nuõlinimiži* или *nuõlinimiži*.

Для финно-угорской культуры такой восьмисложник имеет особое значение – ведь это метр, на котором зиждется древняя уральская народная поэзия, в частности, тексты финно-угорского эпоса, *Калевалы* и *Калевитопозга*. Перед нами, таким образом, не просто древнейший карельский текст, но – ввиду датировки грамоты XVIII в. – древнейшая запись уральского поэтического текста.

### Грамота # 308

Прочтение этой челобитной (Арциховский, Борковский 1963, сс. 140–141) может теперь быть дополнено, за счет дополнительных знаков во 2-й строке, следующим образом:

[1] ... [господи]ну михаилу юрьевичю ...

[2] ... просбень твои зъновеи ...

Таким образом, устанавливается новая новгородская лексема *прос(ь)бень* с комбинаторно устанавливаемым значением "проситель".

### Грамота # 406

Начало первой строки было установлено благодаря усилиям сначала публикаторов (Арциховский, Янин 1978, с. 11), а затем – А.А. Зализняка (1993, с. 163). В результате был прочитан перечень товаров: *и риби и масло [и сири а]* "и рыбы, и масла, и сыры". Фрагменты знаков, однако, позволяют нам дочитать эту строку до конца следующим образом:

[1] *и риби и масло [и сири а т]о празка прод-дан*<sup>?</sup>

Особый интерес в этом тексте представляет собой слово *празка*. Оно дважды появляется в грамоте # 131 в формах *празда* и *празку*, а также известно в говорах как *празга* и имеет значение "дань" (Зализняк 1986, с. 191). Как с очевидностью следует из нашего текста, как дань понимаются в нем перечисленные товары, иными словами, в тексте говорится: «и рыбы, и масло, и сыры, то есть дань». Словом *продаи*, видимо, начинается следующее предложение.

## Грамота#433

Опубликованные сильно поврежденные фрагменты (Арциховский, Янин 1978, с. 38) необходимо переставить, поменяв местами отрывки III и IV. Это приводит нас к более рациональной структуре всего текста. В результате читаем:

[1] от за[...] и от вохѣи [... к ива]ноу къ пунѣ къ жад

[2] и къ п[...]ат[...] покланя ...

Помимо перечня имен, текст содержит еще одну форму от основы \*вѣзь без палатализации, в данном случае, по-видимому, род. пад. ж. р. (членная форма).

## Литература

- Арциховский, А.В., Борковский, В.И. 1958. *Новгородские грамоты на бересте. Из раскопок 1953–1954 года.* Москва.
- Арциховский, А.В., Борковский, В.И. 1958а. *Новгородские грамоты на бересте. Из раскопок 1955 года.* Москва.
- Арциховский, А.В., Борковский, В.И. 1963 *Новгородские грамоты на бересте. Из раскопок 1956–1957 года.* Москва.
- Арциховский, А.В., Янин, В.Л. 1978. *Новгородские грамоты на бересте. Из раскопок 1962–1976 годов.* Москва.
- Зализняк, А.А. 1986. "Комментарии и словоуказатель к берестяным грамотам (из раскопок 1951–1983 гг.)" в: Зализняк, А.А., Янин, В.Л. *Новгородские грамоты на бересте. Из раскопок 1977–1983 годов.* Москва, 1986, 89–219, 260–306.
- Зализняк, А.А. 1986. "Комментарии к ранее найденным берестяным грамотам. Лингвистические исследования и словоуказатель", в: Зализняк, А.А., Янин, В.Л. *Ук. соч.*, 123–185, 191–343.
- Хелимский, Е.А. 1986. "О прибалтийско-финском языковом материале в новгородских берестяных грамотах" в: Зализняк, А.А., Янин, В.Л. *Ук. соч.*, 252–259.
- Янин, В.Л. 1986. "Поправки и замечания к чтениям берестяных грамот" в: Зализняк, А.А., Янин, В.Л. *Ук. соч.*, 221–251.
- Naavio, M. 1964. "Tuohikirje # 292", *Virittäjä*, vol. 68, # 1, 1–17.





Alan Timberlake

## MECHANISMS AND RELATIVE CHRONOLOGY OF POLABIAN SOUND CHANGES

The basic patterns of phonological development from Late Common Slavic to Polabian have been known since the end of the 'twenties.<sup>1</sup> In the time since then, various refinements have been added. The absolute chronology of changes in vocalism has been established with precision on the basis of Slavic propria in Low German records, a remarkable achievement in view of the indirect and imperfect nature of the evidence.<sup>2</sup> Some recalcitrant questions, such as the dialectal differentiation of diphthongs of high vowels, have been clarified.<sup>3</sup> With the publication of the original sources and a thesaurus,<sup>4</sup> it might seem that little remains to be done in the history of the Polabian sound system.

It is true, nevertheless, that the development of Polabian has often been presented in the form of direct, linear correspondences between Common Slavic antecedents and the Polabian reflexes.<sup>5</sup> As a consequence, the mechanisms of changes and their relative chronology merit further attention. In elaborating the relative chronology below, which will largely be consistent with the absolute chronology of Kaiser 1968, it is useful to make the simplifying (if ultimately false) assumption that changes are punctual; if all changes were punctual, then all changes could be ordered with respect to each other in a strictly linear fashion. The assumption holds true often enough to be useful, and the instances where it fails are revealing. It will be sufficient to cite Polabian forms (normalizations in italics, actual citations in quotations) from Olesch's *Thesaurus*, using Olesch's system of citing sources; in particular, it will largely be sufficient to cite Hennig's *Vocabularium Venedicum* ("H 842," in Olesch's codification of the sources).<sup>6</sup>

The change that is pivotal in the history of Polabian is the differentiation of inherited mid vowels \**e* and \**o* each into two vowels. For each of the mid vowels, one of the reflexes will eventually be high, one non-high, but these high reflexes are the end points of a series of changes. It is reasonable to assume that this change, like many changes, began as a relatively minor differentiation of two allophonic variants. Ignoring some details (notably the fact that both vowels have a different pattern of reflexes when the preceding consonant is the homorganic glide), we can hypothesize that closed variants [e] and [o] developed in the position before palatalized consonants, while open variants [ɛ] and [ɔ] were found be-

fore some or all non-palatalized consonants. After the differences between closed and open variants were fixed, further changes occurred; the closed variant of \*e ([e] as opposed to [ɛ]) was raised to [i], and [o] and [ɔ] were fronted and raised to [ü] and [ö], respectively.

Reflexes of \*e are distributed according to the palatalization of the following consonant in a transparent fashion. The lower reflex (hypothetically first [ɛ], eventually [e]) occurs before any non-palatalized consonant, the higher reflex (first [e], then [i]) in other contexts. Examples are given in (1); here and below the acute is used to mark a palatalized consonant or a front vowel, the kroužek to mark a non-palatalized consonant or back vowel.

(1) Reflexes of \*Ce in Polabian

/__C'	*desę̃	> disat	'zehn'	[H 842] «disangt»
	*devẽ	> divat	'neune'	[H 842] «diwangt»
/__#	*pole	> püli	'Feld'	[H 842] «püelf»
/__ { P° K° }	*teplo	> teplü	'warm'	[H 842] «teplŏ»
	*nexati	> nexät	'laßen'	[H 842] «nechat»
/__T°	*leds	> led	'Eiß'	[H 842] «léd»

When, however, the preceding consonant was the glide [j], the reflexes are sensitive to differences within the class of non-palatalized consonants: following labials and velars conditioned [e], dentals a low reflex [a] (see (2)).

(2) Reflexes of \*je in Polabian

/__C'	*jesę̃	> jisin	'September'	[H 842]
				«gißin[mond]»
	*jedim̃j̃	> jidajně	'einziger'	[H 842] «giddeine»
/__#	*jaje	> joji	'Ey'	[H 842] «gogŏ»
/__ { P° K° }	*(v)ujeṽj̃ka	> vajjefkã	'maternal aunt'	[H 842] «vaugêfka»
/__T°	*jedila	> jadlã	'Tanne'	[H 842] «gadela»

For \*o after ordinary consonants, the distribution of environments is not the transparent distinction of palatalized vs. non-palatalized, but one which splits hard consonants. The lower reflex (first [ɔ], eventually [ö]) occurs only before hard dentals, while the high reflex (initially [o], eventually [ü]) occurs before hard and labial velars as well as before all palatalized consonants. Standard examples are given in (3).

## (3) Reflexes of \*Co in Polabian

/__C'	*gnojъ	> gñij	'Mist'	[H 842] «gni»
	*kotъlъ	> t'üt'al	'grosser Keßel'	[H 842] «tgüttgâl
	*konikъ	> t'ünčk	'Pferdchen'	[H 842] «tyünik»
	*ne možetъ	> ni müžé	'er kann nicht'	[SJ] «ni müse»
/__#	*dělo	> d'olü	'Arbeit'	[H 842] «tgolf»
	*čъso	> cü	'was?'	[H 842] «zü»
/__ { P° K° }	*bogъ	> büg	'Gott'	[H 842] «büg»
	*kobyła	> t'übol'ä	'Mutterpferd'	[H 842] «tjübolja»
	*rokыta	> rüt'ajtnä	'Warffen'	[SJ] «rütjeitna»
/__T°	*prostota	> pröstötä	'Wunderkopff'	[SHilf] «pröstöta»
	*mostъ	> möst	'Dammstraße'	[SJ] «möst»
	*gora	> d'örä	'Berg'	[H 842] «tgöra»
	*bosъjъ	> böšé	'baarfüßig'	[H 842] «böße»

When, however, the preceding consonant is the glide [v] (original or prothetic), the distribution of environments follows the more transparent pattern. The high reflex occurs before palatalized consonants. (Whether the ultimate reflex was [ü] or, by a further change of delabialization, [i], is not significant here.) A low reflex develops before all non-palatalized consonants. Beyond the fact that the latter reflex must have been a low vowel, its phonetic character is less than certain. Hennig often spells the whole sequence «woaC», which could indicate that the vowel was diphthongal [öä] or, just as probably, monophthongal [ä].<sup>7</sup> Examples are given in (4).

## (4) Reflexes of \*vo in Polabian

/__C'	*(v)obědъ	> vib'od	'Morgen- Brodt'	[H 842] «wibbegöd»
	*(v)og(ъ)ñjъ	> vid'in	'Feuer'	[H 842] «widgián»
	*(v)oči	> vicaj	'Auge'	[H 842] «witsay»
	*(v)oni	> vinaj	'sie'	[H 842] «winnay»
/__#	*pivo	> pajvü	'Bier'	[H 842] «peiwi»
/__ { P° K° }	*vo(je)voda	> vaväďä	'Fürst'	[H 842] «wawóada»
	*(v)oko	> vät'ü	'Auge'	[H 842] «watgf»
	*(v)okъno	> väknü	'Fenster'	[H 842] «wakní»
/__T°	*voľъ	> väl	'Ochse'	[H 842] «woal»
	*voda	> väďä	'Waßer'	[H 842] «woada»

The reflexes of mid vowels in different contexts are summarized in (5).

## (5) Summary of Mid Vowel Reflexes

context	*o	*vo	*e	*je
/__C'	ü	ü>i	i	i
/__#	ü	ü>i	i	i
/__{P°, K°}	ü	â	e	e
/__T°	ö	â	e	a

Presenting all the familiar facts together makes clearer that there is a bit of a puzzle in the mechanisms responsible for the splitting of vowels, a question which we may now address. It is of course not unusual for North Slavic languages to adjust the phonetic character (and not infrequently the phonemic identity) of vowels to the character of the following consonant, palatalized or not, but it is more surprising to have reflexes depend on the basic place of articulation—labial or velar as opposed to dental.<sup>8</sup> The sensitivity to the basic place of articulation may have developed in the following way.

Polabian evidently set about maximizing the difference between palatalized and non-palatalized consonants by exaggerating the transitions in the preceding vowels. Before palatalized consonants, vowels were fronted and raised; in acoustic terms, soft consonants cause raising of  $F_2$  and, derivatively, of  $F_1$ , which is equivalent to articulatory narrowing and raising. By complementarity, hard consonants, which may well have been velarized, cause backing and lowering of vowels; in acoustic terms, hard consonants induce lowering of  $F_2$  and secondary raising of  $F_1$ , which is equivalent to greater aperture. A comparable assimilation can be documented in Russian, where soft consonants front and to some extent raise adjacent stressed vowels.

As the presentation of material above demonstrated, Polabian sometimes divides mid vowels according to the transparent partition of palatalized vs. non-palatalized, and sometimes it splits the hard consonants, in which case hard labials and velars give a higher reflex than hard dentals.<sup>9</sup> Now dentals have an acoustic and articulatory effect on vowels quite similar to palatalization; if you will, palatalization is an extreme version of dentalization. As a consequence, when a language such as Polabian attempts to differentiate palatalized consonants from non-palatalized, and in particular palatalized dentals from non-palatalized dentals, it may exaggerate the velarized transition of the vowel to the hard dental (acoustically, by depressing  $F_2$  and raising  $F_1$ ). Dentals may do this even more than labials and velars, which have an intrinsically depressed transition. We could write these transitions as follows. Transition to any soft consonant is simply an anticipatory [i]-like transition, which may become longer over time and eventually raise the preceding vowel:  $[C'e_1C'] > [C'e_1C']$ . Transition to a following hard labial or velar involves an anticipatory transition of the type  $[C'e_2K^\circ]$  for labials and velars. Because the immediate transitions to hard labials and velars already involve backing and/or lowering, little extra is needed to

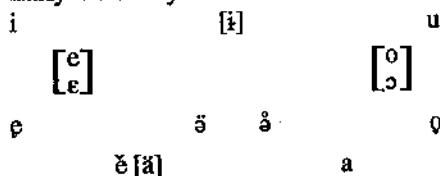
differentiate these transitions from transitions to palatalized consonants, and the center of the syllable remains more or less unchanged: *\*(v)ujevzka > vauięfkä*. Dentals by their nature have a transition of the sort [C'εεT°]. In order to complementarily mark velarization, the vowel before the transition is velarized, yielding [C'εεT°]. An initial [j] may even absorb the [ε]-part of the diphthong, leaving a low vowel as the syllable nucleus: [jεεT°] > [jεεT°] > [jäεT°], as in *\*jedla > iadlä*.<sup>10</sup> A comparable reconstruction can be proposed for *\*o* and *\*vo*. In this way, the mechanism whereby Polabian split mid vowels is partly dissimilative, partly assimilative. It will emerge below that other changes involve a complex interaction of dissimilative and assimilative tendencies.

The differentiation of mid vowels according to the following consonant, a distinctly Polabian event, can now be used as a benchmark to reference other changes. This change must have been fixed by the time the reflex of *\*ě*, which earlier had the phonetic value [ǣ] that is characteristic of Lechitic, was moved up from its position as a low front vowel into the mid range. In the position before palatalized consonants, the reflex of *\*ě* does not further raise to [i], as in *\*jǣmětü > met* [H 842] «mêt», *\*semę > sema* 'Lein' [HB 1] «szemáng», *\*světja > swečä* [H 842] «swecia». Since the reflex of *\*ě* does not behave as a typical *\*e*, the split of *\*e* into two variants must have already been fixed before the reflex of *\*ě* moved upwards into the mid vowel region. We might note that it is somewhat surprising, from the point of view of Lechitic, to have such a late merger of *\*ě* with *\*e*; elsewhere in Lechitic *\*ě* stops being distinct from *\*e* not long after the change of this vowel to *\*a* before hard dentals has occurred.

In Polabian soft labials and dentals lost palatalization before front vowels. When this happened, the distribution of mid vowels *\*e* and *\*o* must have been fixed, to judge by the contrast of *\*(v)osmzjz > vđsmě* [HB 1] «wāsme», in which the [s] had always been hard, with *\*(v)osmero > vismārü* [HB 1] «wissmerj», in which the dental fricative must have been soft ([ś]) by assimilation to the following soft consonant ([ń]). If *\*m* was still soft [ń] here, depalatalization of consonants (C'V' > CV') occurred only after the split in mid vowels. Depalatalization can possibly even be held responsible for the fact that the previously allophonic variants were fixed as distinct phonemes which would subsequently have distinct histories. In a way the two changes are structurally related. As mid vowels split into two allophonic variants, they assimilated a phonetic property from C<sub>2</sub> in C<sub>1</sub>VC<sub>2</sub>. When consonants hardened before front vowels, palatalization was absorbed from C<sub>1</sub> by the vowel in C<sub>1</sub>VC<sub>2</sub>. It is interesting to note that, although one of these changes is assimilative, the other dissimilative, the changes are similar in that both represent a way of concentrating more of the phonetic signal in the vowel as opposed to the consonant.

We can postulate the system of (6) at the time when the mid vowels split.

## (6) Early Vowel System



(6) includes two central mid vowels for the reflexes of jers, unrounded [ǭ] and rounded [ǫ̇], discussed below. Subsequently, the vowels in (6) will rotate and Umlaut and diphthongize in a fashion that seems to obey a Martinet-ian principle of economy.<sup>11</sup> As vowels move up the outside of the vowel triangle, other vowels above them move out of their way. For example, as [ǣ] < \*ǣ becomes a mid vowel, it merges with the lower variant [ε] from \*e, but the higher variant of \*e moves up to [i̥]. But this latter vowel does not merge with original \*i, which, along with \*y and \*u, diphthongizes by developing an initial centralized component. These centralized vocoids and the centralized reflexes of jers move down, but by this time original \*ǣ [ǣ] and \*a had become mid vowels [e] and [o]. Although any description must state what happens to individual vowels, the general path of development can be sketched as a pair of vectors with tails in the region of low vowels which go up and around the perimeter of the vowel space and point down through the middle of the vowel space.

In his explicit discussion of relative chronology, Olesch points out that velars are palatalized before the [ü] and [ö] which derive from \*o, as in: \*gora > d'örā [H 842] «tgöra» 'Berg', \*konikz > t'üněk [H 842] «tyünik» 'Pferdchen'. On the assumption that velars would not palatalize before a back vowel like [o] (and indeed velars do not palatalize before \*a > [o]), it seems reasonable to agree with Olesch that the raising and Umlauting of [o] and [ɔ] occurred before the palatalization of velars: [o] > [o/ɔ] > [ü/ö] preceded KV' > K'V'.

Thus we can tentatively order the palatalization of velars after the complex set of changes restructuring the vowel system, including the raising and fronting of \*o. But now consider the following. In \*rozga > rözgä [H 842] «réseka», [HB 1] «röseka» 'Strauch', \*o is reflected as [ö] (rather than [ü]) because the immediately following consonant is a hard dental. The dental is hard because the following velar is hard; note also \*kostzka > t'ös(t)kã [H 842] «työska» 'Knöchel'. Now in müzd'ě < \*mozgy [HB 1] «misdya» 'Marck, in den Knochen', the dental fricative immediately following the vowel must have been palatalized, since the reflex of \*o is [ü]. In order for that dental fricative to have been palatalized, the following velar must have been palatalized, as the spelling indicates. But that means that the palatalization of velars must have occurred before the splitting of mid vowels. Other, distinct facts indicate the same chronol-

ogy. As noted above, reflexes of *\*Ce* are distributed according to the general partition of consonants into the classes of palatalized vs. non-palatalized consonants. The reflex is a high vowel in *\*perky* > *prít'aj* [H 842] «prítgáy» 'drüber', indicating that the following velar must already have been palatalized at the time when mid vowels were split.

At first blush this result seems inconsistent with the chronology developed above. According to Olesch's observation that velars could not have palatalized until *\*o* fronted to [ü/ö], it appeared that velar palatalization followed the split of mid vowels, but now «misdya» *müzd'ě* and «prítgáy» *prít'aj* suggest that velar palatalization preceded the split. We have an ordering paradox: palatalization of velars occurred both before and after the splitting of *\*e* and *\*o*. The paradox, however, can be defused if one assumes there were two phases of velar palatalization or, more probably, that palatalization remained productive for an extended period of time. As new environments arose, palatalization applied to velars in those contexts. During the earlier phase, velars palatalized before certain vowels, notably before *\*y*, in a fashion analogous to palatalization of velars in other North Slavic languages that maintained distinctive palatalization.<sup>12</sup> Velars palatalized again before [ö/ü] after (as Olesch argues) the reflexes of *\*o* had been Umlauted.

We can use these observations to develop a history of the reflexes of jers.<sup>13</sup> Velars palatalized before the reflex of *\*ɤ* when the following consonant was palatalized; the reflex of the back jer after the palatalized velar was some manner of front vowel, which Lehr-Splawiński (1929) transcribed as *ě*, on the grounds that it is spelled both as «i» and as «e». Olesch systematically examined instances of vowels for which the older tradition had posited *ě* and showed that, in general, there is little motivation for *ě* as a distinct unit, including in position after velars.<sup>14</sup> In most instances with velars, the vowel was posttonic and was spelled «i» (for example, *\*nogɤtɤ* > *nüd'it* [H 842] «nítgid»). In initial position, «i» is found in *\*xɤmelɤ* > *ximil* [H 842] «ghimil» 'Hopffen'<sup>15</sup> and *\*kɤde* > *t'id* [H 842] «tyitt»; «e» is the reflex in *\*kɤsenɤ* > *t'esin* [H 842] «tgeßin» 'Magen'. Although the reason for this difference is not clear, it is not sufficient reason to hypothesize a distinct vowel. It is simpler to suppose that the reflex of *\*ɤ* palatalized the velar and was then identified with [e] < *\*e*, whose reflex before soft consonants would eventually be the closed [i]. We may hypothesize a change:  $KɤC' > KěC'$ , which differs from the development before hard consonants ( $KɤC^o > KěC^o$ ), and then palatalization of velars in the position before [š] ( $Kš > K'e$ ). This environment for the palatalization of velars fits with that of  $Ky > K'i$  as part of the early phase of velar palatalization.

These changes involving jers and velars must have occurred *before* the change responsible for splitting *\*e* and *\*o*, to judge by *vid'in* < *\*(v)og(ɤ)nɤ* [H 842] «widgín». To evaluate this example, recall that when *\*o* followed *\*v* (including

prothetic \*ʏ), the split in vocalism was sensitive to the general environment of palatalized vs. non-palatalized consonant. Since the reflex of \*o here is a high vowel, the velar must already have been palatalized before the reflex of the (anaptyctic) back jer by the time \*o was split.

If \*Kz could have different reflexes depending on the following consonant, then there were presumably two (phonetic) reflexes of back jers after other consonants, a front schwa [ə] in the environment /C\_\_C' and a back labialized [ɔ̃] schwa in the environment /C\_\_C°.16 Whether these reflexes remained forever distinct is doubtful; they seem to have a single ultimate reflex [a]: \*dzdzjz > *dazd* [H 842] «dâst» and \*szsz > *sas* [H 842] «ssâs». Front schwas also originally varied depending on the following consonant. In the context C'\_\_C', preceding consonants lost palatalization: \*dzdz > *dan* [H 842] «dân», \*vzvz > *vas* [H 842] «wâs», [SJ] «wahss». The fact that consonants depalatalized suggests that the immediate reflex of front jer in this context was a front vowel, or [ə]. In the context C'\_\_C°, palatalization is preserved: \*pvsp > *pas* [H 842] «piâs», [SJ] «pijahss». From the fact that palatalization is preserved in this environment it follows that the immediate reflex must have been less front, or [ɔ̃]. With front jers as with back jers, then, there is again evidence that the reflexes must have been initially distinguished in the two environments (before hard consonant and before soft). And again, it is less than certain that the ultimate reflexes in the low region were distinct. Conceivably, the reflexes of the jers all converged on [a], as the dominant spellings for these vowels in all contexts in Hennig, plain «a» or long «â», would seem to indicate.17 In any event, the initial differentiation of two reflexes of jers according to the following consonant was one of the earliest Polabian changes. This bifurcation must have occurred before the first phase of velar palatalization, since the velar counts as hard in: \*lzgzkz > *l'at'â* [H 842] «lgâtga». Note, further, that depalatalization must have occurred at a specific point in the history of the Polabian sound system, when [ə] < \*C'zC' and [ɔ̃] < \*C'zC° were still distinct and had not yet lowered to their single ultimate reflex of [a].

Perhaps the most intriguing instance of phonetic mechanism and chronology is the diphthongization of high vowels, discussed by Olesch in his article devoted to relative chronology.18 The process is complex in and of itself; its interaction with other changes is not obvious; and there are interesting dialect differences between Hennig's Klenow-Wustrow dialect and Schultze's Süthen dialect.19 In both dialects \*i was diphthongized to [aj]: \*listz > *lajst* [H 842] «leist», [SJ] «leist». Dentals and labials depalatalized before this vowel, but it is not immediately obvious when depalatalization occurred, and what the vowel was when depalatalization occurred; in principle depalatalization could have happened either while the vowel was still [i] or after it had become a diphthong, provided the diphthong were something like [əj] or [äj]. Hennig generally diphthongized \*y to [aj], as in



\**dymz* > *dajm* [H 842] «dáym» and Schultze diphthongized \**y* to [oj], as in \**slyšišz* > *slojšés* [SJ] «schläusses». Velars are palatalized before \**y*, which has the same reflex ([aj] in strong position) in both dialects: cf. for strong position \**nogy* > *nüd'aj* [H 842] «nidyáy», \**orkyta* > *rüt'aijtnā* [SJ] «rührtjeitna» 'Warffen', and for weak position \**vel(i)kzjz* > *wilt'ě* [H 842] «wiltge», [SJ] «wiltje». Since the reflex of \**Ky* is uniform for both scribes/dialects but \**y* otherwise gives different reflexes in the two dialects, the vowel in question must have been \**i* rather than \**y* at the time of diphthongization. Thus velars were palatalized in this environment (in the early phase of palatalization) *before* diphthongization.

The reflexes of \**u* lead to a further complication. Hennig generally has [au], while Schultze has [oj]. Originally soft consonants preserve their palatalization in both dialects: \**ljubo* > *l'ajbū* [H 842] «lgeibí», [SJ] «läubu», \**ljudi* > *l'ajdi* [H 842] «lgaudí» ~ *l'oidaj* [SJ] «läudey». But velars are palatalized before the reflex of \**u*, by both Hennig and Schultze, even though the vocalic reflex is different: \**kupi(tz)* > *i'ajpě* [H 842] «tyeipe», \**kupitz* > *i'ojpal* [SJ] «tjäupal». These two facts together seem somewhat paradoxical, as Olesch recognized.<sup>20</sup> The fact that original soft consonants did not lose palatalization seems to imply that the vowel was never front, and yet preceding velars *do* undergo palatalization, a change which would normally presuppose a front vowel. Olesch responded to this paradox by suggesting that velar palatalization occurred before all high vowels including \**u* (that is, \**u* in its etymological value of high, rounded, and back before it diphthongized), but this seems unmotivated.

It may be useful to consider more carefully what is involved in diphthongization. The reflexes of \**i* and \**u* have the same initial vocoid in Hennig's dialect. If originally soft consonants do not show up as palatalized before the reflex of \**i*, but do so before \**u*, then depalatalization was a chronologically localized event which occurred *before* the diphthongization of high vowels. Above we argued that depalatalization occurred at a specific time in the history of the reflexes of jers, after they had split into [ä] and [ǣ] but before these had lowered to [a]. More generally, then, we can associate depalatalization with the vowel system of (6) just before the rotational changes (including diphthongization) began.

The three high vowels diphthongize in basically the same way. In its initial stage, diphthongization may be thought of as the development of a homorganic glide, a little more open than the syllabic portion of the vowel (thus [i] > [i̯i], \**y* = [ɨ̯] > [ɨ̯i], [u] > [u̯u]). That glide gradually lowers, centralizes, and becomes the center of the syllable,<sup>21</sup> while the later portion becomes a glide carrying the differentiating features of the three phones (thus [i̯i], [ɨ̯i], [u̯u] > [ə̯i], [ə̯i], [ə̯u]). Eventually the schwa lowers further.

With this general picture, we can consider how the differences between Hennig's and Schultze's dialects arose. Let us for the moment ignore \**y*, which

is intermediate between *\*i* and *\*u*, and concentrate on the maximal contrast of *\*i* and *\*u*, writing [u] or [u] as [ɨ] or [ɯ] —that is, as [i] with backness and labialization. Hennig's reflexes can be taken as closer than Schultze's to the original path of development. Hennig evidently kept labialization of *\*u* localized in the glide portion of the diphthong. The initial portion of the diphthong is normalized by Olesch (and others) as [a], but it could have been anywhere in the range from a central [a] to a front [ä] (Hennig uses «ä» occasionally). In any event, this nucleus was front enough to condition palatalization of velars. That is, velar palatalization before *\*u* occurred *after* the vowel had diphthongized by the process [u] > [ɨ] > [əɨ]. Hennig evidently ranked labialization of the vowel as crucial and treated *\*y* as more similar to *\*i* than to *\*u*; the only change is that the velarization of the glide is eliminated: [ɨ] > [ɨ̠] > [əɨ̠] > [əɨ̠] > [aɨ̠].

Schultze's treatment of *\*u* probably represents a further development. After the initial diphthongization ([u] > [ɨ] > [əɨ]), Schultze's dialect moved labialization of the glide back into the nucleus of the vowel: [əɨ] > [əɨ̠], where "[əɨ̠]" becomes [äɨ̠] or [oj].<sup>22</sup> Schultze's dialect palatalized velars at the intermediate stage of [əɨ̠], before labialization was moved into the nucleus. Schultze's dialect treated *\*y* as similar to *\*u*, in that the backness of [ɨ̠] made the nucleus of the diphthong back and labialized as well. Olesch's concern about the interaction of palatalization and diphthongization, then, can be explicated if depalatalization occurred before diphthongization, but velar palatalization occurred after diphthongization had begun.

Certain details of the reflexes of high vowels confirm, or are at least consistent with, the interpretation above. Hennig's reflexes are influenced by an adjacent labial consonant. The fact that *\*y* is often reflected as [oj] after labials, as in *\*byti* > *bojt* [H 842] «böit» ~ *bajt* [H 842] «bayt», suggests that *\*y* was originally intermediate between *\*i* and *\*u*. As the glide portion of the diphthong developing out of *\*y* was neutralized to [j], the nucleus must have been further back (perhaps [ɨ̠]) than that of *\*i* (possibly [əɨ]) if it could be so easily labialized to [oj]. Moreover, Hennig loses the labialization of *\*u* in the position before labials, as in *\*glupɨɨ* > *glajpě* [HB 1] «gleipe», *\*kupi(ɨɨ)* > *ʔajpě* [H 842] «tyeipe». This suggests a process whereby the labialization of the glide portion of the diphthong [əɨ] was absorbed by the following labial and was thereby lost to the diphthong as a whole. That is, the labialization must originally have been confined to a particular part of the diphthong. As a consequence, we conclude that when the labialization shows up in the beginning portion of the diphthong in Schultze's [oj], it must have migrated there from the later glide portion of the diphthong.

Reflexes of *\*y* and *\*i* before hard *\*l* are also instructive. (The reflexes are unremarkable before soft *\*l'*.) Before hard *\*l*, *\*y* is reflected as a low vowel which lacks the distinct glide portion [j], as in *\*hylɨ* > *bdl* [H 842] «boal», [SJ] «bahl», or in *\*rylɨ* > *tdl* [SJ] «tahl» ~ «tohl», [H 842] «doal»; this reflex differs from the

more expected diphthongal reflex of \*y found before soft \*l' in \*v<sub>z</sub> tylĕ > va tajle [H 842] «wa teilé». <sup>23</sup> In sources such as Lehr-Spławiński 1929, this vowel before hard \*l was normalized as [ã]. The fact that the reflex of \*y lacks a final glide suggests the following mechanism. Hard \*l in other Slavic languages with palatalization (Polish and Russian) has shown a strong tendency to become velarized—in essence, to become homorganic with [j]. If the glide portion of the diphthongal reflex of \*y were [j], it might have been absorbed by the following velarized \*l and disappeared, by a change: [əj<sup>l</sup>°] > [əl<sup>l</sup>°].

\*C'î also participates in this change: \*rodil<sub>z</sub> sę > rüddl sã [H 842] «ridóalsa». The fact that the consonant before \*i has been depalatalized suggests that depalatalization occurred before diphthongization, so that the product of depalatalization could be velarized by the hard \*l: [C'îl] > [Cî<sup>l</sup>°] > [Cəj<sup>l</sup>°] > [Cəl<sup>l</sup>°]. These developments, then, provide confirmation of the hypothesis that the differentiating features of the original high vowels were localized in the second portion of the diphthong and, further, that the character of one portion of the diphthong could be affected by adjacent consonants.

We can recapitulate the internal chronology as follows. First come some pan-Lechitic changes, such as contraction, the “hard dental” changes of vowels (in Polabian, of \*ĕ to \*a and \*ę to \*o, but, curiously, not \*e to \*o), and the loss of some but not all weak jers. Polabian differentiated the reflexes of jers according to the following consonant (\*z/z > ěC'/ĕC°), then palatalized velars before any non-low, non-labialized vowel in the system at the time (KV' > K'V', where V' includes [j] <\*y and [j̥] <\*z̥ or \*oje). The mid vowels were split into a more closed and a more open variant depending on following consonant; palatalized consonants conditioned the closed allophone and at least hard dentals conditioned the more open allophone (\*e > [eC'/ĕT°], \*o > [oC'/oT°]). These allophonic variants were fixed as autonomous units when dentals and labials depalatalized before front vowels (C'V' > CV'). High vowels diphthongized ([i/ĭ/u] > [əj/əj̥/əu]), at which point the later phase (or the continuation?) of velar palatalization occurred as velars found themselves again before vowels capable of causing palatalization (KV' > K'V'). Then the vowel system was restructured by various “rotational” changes: non-high vowels raised, high vowels diphthongized, and central vowels lowered. And [o/ɔ] were raised and fronted.

The chronology of changes in the vowel system articulated above is consistent with the absolute chronology established by Kaiser 1968. There is possibly one discrepancy in the chronology of the differentiation of mid vowels. In her synthetic discussion, Kaiser comments that Milewski's chronology is for the most part correct, but she goes on to say (p. 118): “Ein Unterschied der Auffassung besteht nur bezüglich der Frage, ob der Reflex ö sich vor harten Vorderzungenkonsonanthen und vor f erst sekundär aus ü entwickelt hat (so Milewski), oder ob

das Phonem /ü/ seit seiner Herausbildung das Allophon [ö] besaß. M. E. ist die letztere Annahme vorzuziehen." Kaiser diagrams the changes as:

ursl. \*o > o > ö > ü [ü ö]

ursl. \*o > o > ö > ü [ü ö]

The discussion above argues at least in favor of Kaiser's earlier chronology and probably for an even earlier date yet. If the allophonic differences between [e] and [ɛ] and between [o] and [ɔ] were fixed at depalatalization, and if depalatalization occurred before diphthongization and the other migrations of vowels, then the difference should have been there long before \*o was Umlauted. In fact, Kaiser's diagram could easily be amended to read (omitting length):

ursl. \*o > [o ɔ] > [ó o] > [ü ö]

That is, a difference in aperture could have been created early and then carried along as the vowels raised and fronted.

The material Kaiser presents—toponyms and hydronyms borrowed into Low German—is not entirely unambiguous evidence about chronology. Kaiser concludes that the adjacent consonant played no role in the spelling (p. 70: "Eine Abhängigkeit der Lautung des Stammvokals von der Qualität der Nachbarkonsonanten ist nicht nachzuweisen"), arguing instead that the identity of the following suffix (whether \*-ov, \*-jan, \*-ic, \*-in, or \*ɛn) is the important criterion.<sup>24</sup> It does appear that spellings with «u» are frequent in toponyms built on the suffix \*-ic (*Guliz*, 1281, etc.; *Guriz*, 1296, etc.), but of course the preceding consonant would have been palatalized before this suffix. Working through Kaiser's citations from the fourteenth through sixteenth centuries gives the following distribution (of distinct etyma):

(7) Spellings of Polabian \*o in German

century	context	«o»	«o~u»	«u»
14	/__P°(K°)	1		1
	/__P'	4		0
	/__T°	7	1	0
	/__T'(Č)	5	1	4
15	/__P°(K°)	3		1
	/__P'	2		2
	/__T°	6		1
	/__T'(Č)	8		4
16	/__P°(K°)	2		1
	/__P'	2		0
	/__T°	5		0
	/__T'(Č)	6		5

This evidence suggests that «u» spellings are more frequent before palatalized consonants, but it does not provide solid evidence for differentiating hard dentals from hard labials.

The distribution is largely static, since once a toponym is borrowed, it is likely to remain the same thereafter. For that reason, any changes in spelling acquire special significance. In fact, there is one very specific fact recorded by Kaiser that may be quite revealing. One etymon with hard [m] shifted from «o» in the thirteenth century (*Gromazle*, 1296) to «u» thereafter (*Krumadze*, 1329; *Krummasell*, 1450; *Crumasell*, 1564).<sup>25</sup> If that fact is to be trusted (and it is one of the rare cases in which the spelling shifts), it argues that vowels became sensitive to the following consonant at a relatively early time, around 1300.

The phonetic model proposed above to describe the splitting of mid vowels into two variants, while necessarily speculative, does suggest why it would not be surprising that Polabian could develop two reflexes in mid vowels, and perhaps even why certain changes have clustered together chronologically. To speak anthropomorphically, Polabian was concerned about the transitions and interaction between consonants and vowels in a host of changes that occurred in close succession: palatalization of velars, depalatalization before front vowels, and adjustments of glides according to adjacent consonants. Some of these changes were assimilative—that is, involved extending the temporal duration of some phonetic property—and some were dissimilative—that is, involved absorbing some phonetic property into the realm of one segment.

### N o t e s

- 1 Trubeckoj 1925–26, 1929; Lehr-Splawinski 1929; Milewski 1929[a,b].
- 2 Kaiser 1968.
- 3 Olesch [1975] 1989, [1986] 1989.
- 4 Olesch 1983–87.
- 5 As for example in the introductory pages of Polański and Sehnert 1967 or volume 1 of Olesch 1983–87. Lehr-Splawinski's approach (1929) was essentially one of correspondences. An exception is Olesch [1980(b)] 1989, to which we return below.
- 6 Olesch 1983, 1, xxxiv–xli.
- 7 It is also uncertain whether the reflex was uniform across dialects/scribes; Olesch ([1986] 1989) argues that, while Hennig has [â] as his reflex, Schultze has [a], and Pfeffinger [o].

- <sup>8</sup> Olesch handles the environments with circumspection. Speaking of \*e, Olesch comments: "Nachfolgenden harten Konsonanten können in Dravänischen die Vokalanhebung verhindern," and then of \*o: "Ähnliches gilt für ursprünglich inlautendes o, das vor harten Dentalen [...] die Anhebung vermeidet." The observations are accurate, but leave open the question of how dentals hinder raising.
- <sup>9</sup> The definition of environments, and the difference in vowels, is the same for the reflexes of \*ě in Čakavian (Jakubinskij 1925).
- <sup>10</sup> The model elaborated here represents a slight modification of the account offered by Andersen (1978) of the backing of [ä] to [a] and [e] to [o] before hard dentals (that is, not all hard consonants!) in Polish. Andersen proposes a uniform phonetic development for all non-palatalized consonants, followed by a phonemic change in which dentals are differentiated from labials and velars. The model here takes the dissimilation to be part and parcel of the original phonetic change.
- <sup>11</sup> Roughly how Kaiser interprets the various changes (1968:114ff.).
- <sup>12</sup> Timberlake 1978.
- <sup>13</sup> Milewski 1929[a, b].
- <sup>14</sup> Olesch [1980(b)] 1989.
- <sup>15</sup> Olesch 1983–87, having argued for the interpretation [ximil], gives both normalizations *šimil/šemil*. Only PFDr has «e».
- <sup>16</sup> Milewski 1929[a].
- <sup>17</sup> Olesch [1977] 1989:287–8.
- <sup>18</sup> Olesch [1980(a)] 1989.
- <sup>19</sup> Olesch [1975] 1989.
- <sup>20</sup> Olesch [1980(a)] 1989.
- <sup>21</sup> What is termed "intensity shift" in Andersen 1972.
- <sup>22</sup> Olesch objects vigorously to the use of the sequence *äi* as a pan-Polabian normalization for the reflexes of diphthongs, on the grounds that it is an inaccurate and misleading compromise for the distinctly different reflexes of the two dialects. It is still possible, however, that Schultze's spelling «äu» reflects [äi] rather than [oj].
- <sup>23</sup> Olesch 1983–87:39–40.
- <sup>24</sup> Kaiser 1968:70, 77, 81–2, 89.
- <sup>25</sup> Kaiser 1968:63, 72, 83, 90.

## References

- Andersen, Henning. 1972. "Diphthongization," *Language* 48:11–50.
- . 1978. "Perceptual Complexity and Abductive Change," Jacek Fisiak (ed.), *Recent Developments in Historical Phonology*, 1–22. The Hague: Mouton.
- Jakubinskij, L. 1925. "Die Vertretung des urslav. *ě* im Čakavischen," *Zeitschrift für slavische Philologie* 1:381–395.
- Kaiser, Eleonore. 1968. *Untersuchungen zur Geschichte des Stammsilbenvokalismus im Dravänopolabischen. Auf der Grundlage des toponomastischen Materials*. (Universität Regensburg, Slavistische Arbeiten.) München: Dr. Dr. Rudolf Trofenik.
- Lehr-Splawiński, Tadeusz. 1929. *Gramatyka połabska*. Łwowska biblioteka slawistyczna, 8.) Łwów: K.S. Jakubowski.
- Milewski, Tadeusz. 1929[a]. "Przyczynki do dziejów języka połabskiego," *Slavia Occidentalis* 8:8–49.
- . 1929[b]. "Zastępstwo ps. \*o w języku połabskim," *Slavia Occidentalis* 8:50–57.
- Olesch, Reinhold. 1983–87. *Thesaurus linguae dravaenopolabicae*, 1–4 (Slavistische Forschungen, 42.1–4) Köln–Wien: Böhlau.
- . [1975] 1989. "Die mundartliche Gliederung des Dravänopolabischen," *Gesammelte Aufsätze*, Angelika Lauhus (ed.), 178–197. (Slavistische Forschungen: 59.1.) Köln: Böhlau.
- . [1976] 1989. "Zum Lautsystem des Dravänopolabischen," *Gesammelte Aufsätze*, Angelika Lauhus (ed.), 277–281. (Slavistische Forschungen: 59.1.) Köln: Böhlau.
- . [1977] 1989. "Zum phonetischen System des Spätdravänischen," *Gesammelte Aufsätze*, Angelika Lauhus (ed.), 282–298. (Slavistische Forschungen: 59.1.) Köln: Böhlau.

- , [1980(a)] 1989. "Zur relativen Chronologie dravänopolabischer Lautvorgänge," *Gesammelte Aufsätze*, Angelika Lauhus (ed.), 306–309. (Slavistische Forschungen: 59.1.) Köln: Böhlau.
- , [1980(b)] 1989. "Zum Vokalsystem des Spätdravänischen. Ljudevit Jonke zum 70. Geburtstag in Verehrung und Freundschaft," *Gesammelte Aufsätze*, Angelika Lauhus (ed.), 299–305. (Slavistische Forschungen: 59.1.) Köln: Böhlau.
- , [1986] 1989. "Zur mundartlichen Gliederung des Dravänischen," *Gesammelte Aufsätze*, Angelika Lauhus (ed.), 246–234. (Slavistische Forschungen: 59.1.) Köln: Böhlau.
- Polański, Kazimierz, and James Allen Sehnert. 1967. *Polabian-English Dictionary*. (Slavistic Printings and Reprintings, 61.) The Hague-Paris: Mouton.
- Timberlake, Alan. 1978. "K istorii zadnenebnyx soglasnyx," H. Birnbaum (ed.), *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, 1: *Linguistics*, 699–729. Columbus, Ohio: Slavica.
- Trubeckoj, N. S. 1925–26. "Otraženija obščeslavjanskogo \*o v polabskom jazyke," *Slavia* 4:228–237.
- , 1929. *Polabische Studien*. (Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 211.4.) Wien-Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky.



М.А. Грачев

## К ВОПРОСУ О ФУНКЦИЯХ АРГО

Под арго мы понимаем лексику деклассированных элементов: преступников, бродяг, босяков, беспризорников, нищих, проституток и проч.

Исследователи долгое время не разграничивали функции арго. Нередко споры о функциях арго сводились к следующему: имеет ли оно конспиративный характер или не имеет? [10; 12; 20; 21]. Наиболее чётко эти споры подытожил исследователь социальных диалектов В.Д. Бондалетов. "Нередко основной функцией воровского жаргона (арго), – пишет он, – считают конспиративную. Да, этот тип социального диалекта может её выполнять. Но это не единственная его функция" [3]. Каковы же основные функции арго? Перечислим их: а) уже упоминавшаяся конспиративная функция; б) функция опознания; в) номинативная функция; г) мировоззренческая функция. Рассмотрим подробно каждую из них.

### Конспиративная функция

О ней до сих пор ведутся споры, в конечном итоге, сводящиеся к следующему:

1. Арго носит строго конспиративный характер [5; 7; 11; 17].
2. Арго не выполняет конспиративной функции [2; 10; 21].
3. Секретность арго зависит от обстоятельств [20].
4. Тайный характер – категория, свойственная арго в диахронии [7; 15; 23]. Так, Л. Сенен считал, что французское арго рассекретилось к середине XIX в. [23], а русское дореволюционное арго, по мнению исследователей Б.А. Ларина и Л.И. Скворцова [7; 15], – к началу XX века.

И, наконец, имеется особая точка зрения французского учёного П. Гиро, который утверждал, что тайность арго – нерешённый вопрос [22].

Для доказательства тайности арго приводятся, в основном, следующие аргументы: а) наличие потребности у деклассированных элементов сокрытия своих преступных замыслов и действий; б) факт постоянного обновления арготического словаря; в) использование арго только между "своими"; г) трудность в понимании арготических слов законопослушными людьми.

Противники же конспиративного характера аргю приводят, в свою очередь, контрдоводы: а) отсутствие необходимости скрывать названия ряда предметов и действий, которые не относятся к "профессиональной" деятельности деклассированных элементов (например, обозначения пищи, вина, насекомых и т.д.); б) трудность в создании арготических слов; в) трудность овладения лексикой деклассированных элементов; г) проникновение значительного количества арготизмов в общенародную речь; д) общение на аргю в присутствии законопослушного населения; е) "прозрачность" семантики ряда арготизмов.

Мы констатируем тот факт, что ни один лингвист не учитывал мнение юристов. А между тем все они (исследователи или собиратели аргю) утверждают, что оно носит отчётливо конспиративный характер. Так, к примеру, известный юрист А.И. Гуров аргументирует это следующими фактами: "В 50% случаев совершения преступлений к нему (аргю – М.Г.) прибегают карманные воры, 70–80% – шулера, почти в 100% – сбытчики похищенного антиквариата и расхитители" [4]. Однако утверждения представителей правоохранительных органов ещё не являются основополагающими, хотя и принимаются во внимание.

При определении секретности-несекретности аргю исследователями не учитывалось следующее:

1. Имеет ли аргю условный характер, то есть создавался ли блатной язык упорядоченно, волевым усилием или же арготические лексемы нарождались стихийно?

2. Не уточнялось, присущи ли аргю способы словопроизводства условных языков русских ремесленников и торговцев.

3. Не проводился опрос представителей деклассированных элементов о секретности аргю.

4. В каких конкретно конспиративных ситуациях употребляется аргю?

5. Аргю часто рассматривалось исследователями изолированно, вне его связи с другими конспиративными средствами преступников (тайнописью, шифрами, тарабарскими языками, тайной мимикой и жестами).

Постараемся всё выше перечисленное учесть в нашем исследовании.

Условный (искусственный) характер социальных диалектов, их конспиративная функция и словообразование тесно связаны между собой. Если аргю имеет отчётливо условный характер, значит, оно действительно придумано для того, чтобы засекретить цели и действия. Но как доказать это? В этом случае значение способов словопроизводства и аффиксов будет определяющим. Так, например, для условно-профессиональных языков характерны особые способы словопроиз-

водства (такие, каких нет в общенародном русском языке) – фонетический и фонетико-морфологический, а также особые маскировочные аффиксы [3]. Например, в них широко использовалась замена одного звука другим (*дурить* - *курить*), вставки звуков в середину (*эзвето* - *это*), замена звуков маскировочными комплексами (*бутверо* - *четверо*, *куреда* - *середа*, *фидушка* - *кадушка*), перестановка звуков (*лубитка* - *бутылка*) и т. д.

Для аргю деклассированных элементов эти способы словопроизводства и маскировочные аффиксы не характерны. Из 30000 арготизмов XI–XX вв., хранящихся в нашей картотеке, встретилось около 300 слов, образованных фонетическим и фонетико-морфологическим способами, да и то на образование этих лексем, возможно, повлияли условно-профессиональные языки русских ремесленников и торговцев, а может быть, и произношение носителей различных территориальных диалектов (см. слова *бедка* - *бидка*, *бусать* - *бухать*, *штрик* - *старик*).

Ряд способов словопроизводства в условно-профессиональных языках ремесленников и торговцев удивительно схож с шифровкой в так называемых тарабарских тайных языках. В ряде случаев они создавались следующим образом: слово делилось на слоги и к каждому слогу прибавлялся комплекс звуков (см., например, "Очерки бирсы" Н.Г. Помяловского). Такой "язык" использовался исключительно в конспиративных целях.

У деклассированных элементов также в ходу тарабарские языки. Так, например, шулера тоже делят слова на слоги и прибавляют к каждому слогу вставку КО. В связи с этим фраза "Ты меня не знаешь" будет выглядеть следующим образом: "Коты комеконя коне кознакоешь". Этот тарабарский язык шулер использует в момент опасности (напр., при приближении сотрудников правоохранительных органов к играющим в карты).

Д.С. Лихачёв утверждал, что для конспирации отдельные криминальные группы используют "искусственные" слова, понятные только им, определённому кругу лиц [10]. Современные преступники тоже их употребляют. Но это не арготизмы, так как понятны они лишь членам определённой банды.

В аргю нет и намёка на условность или искусственность. В связи с этим нам кажутся сомнительными утверждения некоторых писателей и лингвистов о том, что арготизмы создаются верхушкой деклассированных элементов [7; 10; 19]. Как же тогда главари распространяют эти слова среди рядовых людей "дна" и как последние усваивают их, вводят в свой речевой оборот? Хотя, несомненно, наиболее удачные

слова, сказанные главарями, подхватываются рядовыми преступниками.

Арго создавалось и создаётся стихийно. На это указывали Б.А. Ларин [7], Д.С. Лихачёв [10], В.А. Тонков [17] и др. Но "стихийная выработка жаргона (арго – М.Г.) преступников диктовалась необходимостью. Тайная речь воровской организации развивалась вместе с преступлениями: грабежами, конокрадством, воровскими налётами" [7]. И способы словообразования в арго говорят в пользу того, что оно создавалось стихийно. В арго также, как и в молодёжном жаргоне, преобладает лексико-семантическое словопроизводство. Не упорядоченное, а стихийное словообразование видно в создании множества слов, которые часто создаются благодаря внешним и внутренним ассоциациям (см. семантическую цепочку: дорев. арготизм *марвихер* – высококвалифицированный вор-карманник; арготизм 30–60-х годов *муравьихорь*; арготизм 70–90-х годов – *муравей*). Даже некоторые иноязычные слова преступники "подгоняют" под русские. Так, например, немецкое по происхождению слово *бан* (нем. Bahn – железнодорожный путь) "вокзал" у преступников превратилось в лексему *баня*.

Деклассированным элементам известно, что большое количество арготизмов непонятно для непосвящённых (законопослушной части населения) и эту непонятность они нередко используют в противоправных целях. С таким же успехом можно использовать в целях конспирации и молодёжный жаргон, и иностранные языки. Известно, что дворяне в присутствии слуг, чтобы быть непонятными для последних, разговаривали между собой на иностранных языках. Точно также и молодёжные жаргоны. Думается, что не для каждого будет понятна фраза с использованием солдатских жаргонизмов: "*Замок дембельнулся, а комод остался на куска*" ("*Заместитель командира взвода уволился в запас, а командир отделения остался в качестве сверхсрочника.*").

Нам кажутся неубедительными доводы о том, что арго (его большая часть) со временем становится известным некоторым слоям общества: "низам городов" [9; 21], узникам ГУЛАГа [1]. В речь этих групп населения проникают лишь слова, связанные с общеуголовной лексикой арго, да и то "непрофессиональной". То есть, в ней имеются обозначения людей по служебной, половой, национальной, возрастной и психологической характеристике (например, *алёшка* – лакей, *мара* – женщина, *валет* – дурак), нейтральные действия и реалии тюремного быта (например, *хавать* – есть, питаться, *пузырь петрович* – бутылка водки, *доходяга* – истощенный человек, *лететь под откос* – "терять в

исправительно-трудовом учреждении вольные привычки, здоровье и превращаться в истощённого человека", обозначения пищи, вина, наркотиков и т.п. Но группы городского населения, близкие к "низам" общества, не могли знать профессиональное подарго. Арготизмы-профессионализмы почти не переходят в просторечие. У каждого разряда преступников имеются свои, присущие только им, арготизмы. Например, у воров-карманников: *звездовхват* – опытный вор-карманник, *ларить гусака* – обкрадывать в бане намеченную жертву, *запустить пнжона* – залезть в карман; у шулеров: *катран* – притон шулеров, где они играют в карты, *гусар* – шулер, ведущий разгульный образ жизни, *перегородка* – карта при игре в 'очко', портящая хорошую карту; у продавцов и поставщиков наркотиков: *кайф-базар* – притон наркоманов, *гута-густрица* – желудочные капли, которые вводятся в вену после их выпарки, *ширево* – наркотические вещества, вводящиеся в организм посредством шприца; у воров антикварных изделий и предметов религиозного культа (*маклей*): *доска* – малоценная икона, *коля* – икона с изображением Николая Угодника, *яма* – ковчег и т.д.

Арго не могло рассекретиться, так как оно никогда не было секретным. Но его элементы, в зависимости от обстоятельств, могут проникать в общенародный язык. Наиболее благоприятными такие обстоятельства появляются во время социальных взрывов (крестьянских войн, бунтов, революций и т.д.), когда активизируется преступный элемент, криминализируется правосознание определённой части общества.

Ряд лингвистов указывают в пользу секретности арго на факт постоянного обновления его словаря. Будто бы деклассированные элементы, узнав о том, что их слово стало известно широким массам людей или хотя бы представителям правоохранительных органов, стараются его заменить новым арготизмом [7; 17]. Однако наши наблюдения свидетельствуют о другом: уголовники не обновляют часто свой словарь. Представители правоохранительных органов, работающие в местах лишения свободы, неплохо знают большую часть общеуголовного арго, оперативные работники, специализирующиеся по борьбе с ворами-карманниками, прекрасно разбираются в "терминологии" своих "подопечных", и тем не менее арго не обновляется полностью. Основной костяк слов довольно устойчив. Вот факты: из 3000 дореволюционных арготизмов и арготических фразеологизмов, обнаруженных нами, около пятисот лексем имеются в современном арго. Причём есть такие слова, которые пришли из языка волжских разбойников XVI–XVIII вв. и уголовного В. Каина (сер. XVIII в.), см. примеры: *за нами волна* – "за нами погоня" (в арго волжских разбойников *по реке волна прошла* –

"погоня послана"), *купец* – вор-карманник (в сер. XVIII в. *купцы пропалых вещей* – вору), *стучать* – доносить на кого-л. (в сер. XVIII в. *стукалов монастырь* – тайная канцелярия). Любопытно, что подарго воров-карманников почти не изменилось от начала XX в. до 1993 г.

Противники конспиративной функции утверждают, что использование арготизмов может насторожить законопослушных граждан. Однако это не совсем так. Потенциальные жертвы могут и не понять, что говорящие произносят арготизмы (как будто любой человек знает арго!). Но дело не только в этом. Преступники, даже зная, что их жертва может заподозрить неладное, будут использовать блатные словечки: это их стиль жизни, привычка. Употребление преступниками арготизмов в присутствии посторонних может быть лишним доказательством, что они уголовники, и не более того. Но вору и не скрывали этого. Наоборот, в большинстве случаев они бравируют принадлежностью к преступному миру. И ещё: татуировка, одежда, походка, осанка – всё может выдать преступника. И сами представители различных криминогенных групп утверждают, что часто применяют арго в конспиративных целях.

Итак, преступники используют непонятность арго в целях конспирации при различных обстоятельствах:

1. При призыве к совершению преступления. Вот несколько таких примеров.

Вор-карманник в толпе, не боясь того, что окружающие его поймут, кричит своему коллеге: "*Дави гусака с вторяка!*" ("Делай вторую попытку к ограблению намеченной жертвы" – М.Г.)

См. также диалог следователя с потерпевшим:

– О чём говорили между собой эти люди (грабители – М.Г.)?

– Я слышал только одну фразу, но не понял её: "*Бери за свисток фуцена, а я распрягу его*" ("Бери за горло жертву, а я сниму с него одежду" – М.Г.)

2. Особенно распространено использование арготизмов в момент опасности. Так, у преступников имеется множество слов-сигналов, обозначающих опасность: *вода, вассер, зекс, шесть, два с боку, двадцать шесть, ...*

3. При переписке между собой, см. примеры:

"*Цинк! Вилла на кукане. Вика-Деточка засвистела.*" ("Внимание! Квартира находится под наблюдением милиции. Вика-Деточка даёт показания.") [1]

"*Пришлите Кате триста поцелуев!*" ("Вышлите триста граммов кокеина – наркотического вещества!")

### Опознавательная функция

Она близка к конспиративной. Большинство исследователей однозначно утверждают, что эта функция присуща арго [3; 5; 10; 16]. Наиболее чётко о её значении сказал Д.С. Лихачёв. "Воровская речь, – утверждает он, – должна изобличать в воре 'своего', доказывать его полную принадлежность воровскому миру наряду с другими признаками, которыми вор всячески стремится выделиться в окружающей его среде... Не понять какого-либо воровского выражения или употребить его неправильно – позорно" [10].

В середине XIX в. преступники, если не знали человека, если сомневались в его принадлежности к уголовникам, спрашивали: "*Ходишь по музыке?*" ("Совершаешь преступления?" – М.Г.) [5; 6]; в 20-х годах XX в.: "*Свой? Стучишь по благу*" ("Преступник? Говоришь на арго?" – М.Г.) [16]. В настоящее время уголовники могут задать вопрос: "*По фене ботаешь? Куликаешь по-свойски?*" (вариант: *по-любирски*). Герой произведения Г. Медынского "Честь", профессиональный преступник, спрашивает случайно оступившегося правонарушителя Антона Шелестова: "*По фене ботаешь?*". И, видя, что тот не понимает этого арготического выражения, делает вывод, что Шелестов не "*свой*". [13].

Путём расспросов на арго выясняется и принадлежность к преступному миру: блатной язык как бы охраняет деклассированных элементов от замаскированных под преступников представителей правоохранительных органов, от самозванцев (то есть от мнимых авторитетных воров, стремящихся занять привилегированное положение в уголовной среде).

В исправительно-трудовых учреждениях новичок проходит тщательную проверку. Например, в воспитательно-трудовой колонии для несовершеннолетних новичку может быть задан следующий вопрос: "*Скажи, ты пивень или чушок?*" ("Пассивный гомосексуалист или всеми униженный, забитый человек?" – М.Г.).

К законопослушным лицам, владеющим арго, отношение у преступников может быть различным. У одних это может вызвать неприязнь и подозрение, у других – насмешку, у третьих – уважение. Автору этих строк приходилось сталкиваться и с тем, и с другим, и с третьим.

### Номинативная функция

В научных исследованиях об арго о номинативной функции почти ничего не сказано, а между тем это одна из основных его функций.

Спорной является точка зрения тех лингвистов, которые утверждают, что арготизмы лишь дублируют общенародную русскую лексику. Большинство арготизмов имеет яркую (отрицательную или положительную – это уже другой вопрос) эмоционально-экспрессивную окраску. "Точных эквивалентов, – справедливо утверждал Б.А. Ларин, – тут нет хотя бы потому, что арготические словечки и конструкции часто имеют такой эмоциональный и волевой заряд, какого литературные языки не имеют ни для кого, а уж более всего для говорящих на арго" [8].

Арготизмы имеют определённые семантические довески, поэтому нельзя поставить знак равенства между экспрессивно заряженным арготизмом и нейтральным литературным словом.

Но не это является решающим фактором в определении номинативной функции блатного языка. В арго есть такие слова, для которых в общенародном языке нет даже неполных синонимов. Они обозначают, прежде всего, разряды преступников (*бугайщик* – "вор, крадущий при посредстве кошелька или бумажника, подбрасываемого на улице", *лишак* – "осуждённый, совершивший побег из спецпоселения или ссылки", *подельник* – "соучастник преступления", *панчук* – "главарь преступной группы, занимающейся сбытом наркотиков", *вечник* – "арестант, имеющий пожизненное заключение"), технические приёмы совершения преступлений (*долото* – "определённая система действий и приёмов при совершении воровства", *скользок* – "шулерский приём, заключающийся в изменении значения карты путём добавления к ней дополнительного знака", *брат на малину* – "грабить жертву, усыпленную наркотиком", *абхальтен* – "удар по голове (действие грабителя)", оружие преступников и орудия преступлений (*гусиная лапка* – "воровское приспособление в виде консервного ножа большого размера для вскрытия сейфов, металлических шкафов", *трайножка* – "инструмент для взлома несгораемых касс", *темнота* – "наркотики, применяющиеся при усыплении жертвы") и др.

Всего же в современном арго имеется около 31% слов, для которых нет эквивалентов в общенародном русском языке. Эти арготизмы как бы заполняют тот номинативный вакуум, который имеется в общенародном языке (сказанное отнюдь не означает, что мы должны безрассудно использовать в своей речи арготизмы). Поэтому нам кажется не случайным переход значительного количества блатных слов



в общенародный язык, даже в высшую его форму – литературный язык (см. слова *блат*, *беспредел*, *двурушник*, *очковтирательство* и т.д.). Вероятно, причины заимствований те же, что и при заимствовании иноязычных лексем.

Значение номинативной функции в аргю усиливалось вместе с ростом преступности и совершенствованием преступлений. У преступников XVI – сер. XIX вв., когда происходило, в основном, открытое завладение имуществом (грабёж, разбой), арготизмы, не имеющие синонимов в общенародном языке, составляли лишь 16% от общего количества, тогда как в конце XIX – нач. XX вв. (время расцвета организованной преступности и изощрённых преступлений) их уже насчитывалось около 23%, и в настоящее время – 31%.

### Мировоззренческая функция

Вероятно, это одна из самых старых функций, восходящая ещё к средневековью, когда имелись цеха различных профессий и у каждого цеха была своя лексика. Свои "цеха" образовали и деклассированные элементы: были хорошо организованные шайки лесных разбойников (*шишей*), воров-карманников (*мазуриков*, *мошенников*), конокрадов (*кайнов*), нищих (*жохов*). Все эти криминогенные группы гордились своей принадлежностью к преступному миру и ни в коем случае не хотели смешивать себя с законопослушными людьми. Это отчётливо проявляется как в дореволюционном, так и в современном аргю.

Воровская философия слова делит всех людей на суперменов и неполноценных. Суперменом является профессиональный преступник, а недочеловеком – любой, кто к ним не относится. Это отчётливо проявляется в названиях деклассированных элементов, см. слова: *человек* – профессиональный преступник, *честняк* – вор в законе, честно соблюдающий уголовные традиции.

В аргю наблюдается совершенно иное, чем у законопослушных людей, отношение к женщине, детям, Богу, труду, культуре, образованию, и другим человеческим ценностям. В лексике преступников отчётливо проявляется их нигилизм, безверие, отрицание добрых чувств, презрительно-насмешливое отношение к окружающему миру.

Злая насмешка и пренебрежение звучит в аргю к женщине. Из 280 их обозначений – 240 названий проституток и женщин лёгкого поведения (*бикса*, *лява*, *курва*, *кошка*, *белка* ...). В аргю отсутствуют слова, обозначающие любовь. Вместо "влюбился" преступник говорит *вшендячился*, *втюрился*, *упал*.

Дети в аргю называются *скорпионами*, *спиногрызами*, *вычадками*...

Именно арго, как зеркало, отражает, неприкрытый национализм преступника, его презрение к другим расам, нациям и народностям, см. арготизмы: *копчѣный* – негр, *клювастый* – еврей, *верблюд* – рослый заключѣнный-азиат. И таких слов – около 200.

Уголовные преступники ведут борьбу против всех. В обществе укоренилось ложное мнение о том, что уголовники поддерживали и даже защищали политических заключѣнных. Однако анализ арготизмов опровергает это: в XIX в. политзаключѣнных называли *железоплюями*, *железными носами*, в 20–40-х гг. XX в. – *контрой*, *контряками*, *политиками*, *фашистами*, в 70–80-х гг. – *терпилами*, *законтренными фрайерами*.

Профессиональным преступникам идейно близки главари нацистской Германии. Не случайно в арго имеются слова, которые отражают одобрительное отношение к этим суперуголовникам: *крутой Адик* – Адольф Гитлер, *крутой Гена* – Генрих Гиммлер. Популярной среди людей "дна" является татуировка: "Товарищ Адольф Гитлер – вождь партии санитаров" [1].

Почти все обозначения представителей правоохранительных органов (социальных врагов уголовников) имеют пейоративную окраску: *мирошка* – мировой судья, *легавый* – сыщик, милиционер, *мильтон* – милиционер, *кивала* – народный заседатель и др.

Деклассированные элементы уподобляют свою деятельность работе честных людей. Сам процесс преступления – это для уголовников вполне нормальная человеческая деятельность, см. слова: *дело*, *работа* – преступление, *работать* – совершать преступления. Даже названия воровских специализаций как бы говорят в пользу того, что преступники занимаются обычной трудовой деятельностью: *скорняк* – вор, крадущий меховые изделия, *фотограф* – грабитель, *бондарь* – содержатель притона, *охотник* – нищий высшей квалификации, *гравер* – фальшивомонетчик, *коваль* – спекулянт.

В арго нет ни одного слова, которое бы одобряло труд. Тех, кто хорошо работает, называют *работягами*, *быками-рогомѣтами*, *дурындами*.

То же пренебрежение чувствуется в арготизмах, касающихся религиозных понятий. Вера в Бога у деклассированных элементов фальшивая, показная. И арготизмы подтверждают это наглядным образом: *папка*, *коля* – икона с изображением Николая Угодника, *мамка*, *девка*, *девчонка* – икона с изображением Богородицы, *поделиться с Богом* – обокрасть культовое здание.

В арго мало слов, обозначающих природу. И – характерная деталь – почти все они связаны с ночью – *темняк* – ночь, *звездунчик* – звѣздное

небо, балда – луна, лысый – месяц. Как видим, даже в этой группе слов проявляется профессиональная направленность уголовных элементов.

Анализ арготизмов показывает, что деклассированные элементы почти не интересуются литературой, искусством, наукой, просвещением. Да и те немногочисленные слова, относящиеся к этим понятиям, по-своему искажены и интерпретированы, см. арготизмы: *блатной Пегас* – Сергей Есенин, *мозгодуй*, *водолей* – лектор, *пиликан* – скрипач, *книга* – бутылка водки, *читать* – выпивать.

В арго имеется около тысячи зоо- и фитоморфизмов: причём почти все они имеют пейоративную окраску. Это не случайно: ведь преступник старается оскорбить законопослушного человека, выразить к нему презрение. Особенно яркая отрицательная экспрессия видна в словах, имеющих отношение к собакам или пернатым. Почти все они обозначают либо представителей правоохранительных органов, либо предателей, либо униженных людей, *легавый* – сыщик, милиционер, *борзой* – сыщик, предатель, *сука* – человек, изменивший преступному миру, преступник, *отказывающийся* соблюдать правила и традиции воров в законе, *наседка*, *клушка* – подсаженный в камеру осведомитель, *петух*, *ливень*, *кочет* – предатель, униженный, всеми презираемый человек. Именно эта группа слов наиболее отчётливо показывает мир в перевёрнутом виде.

Как видим, арго отражает мизантропическую философию преступного мира, в которой имеются свои критерии, своя оценка реалий окружающей действительности. Эта "блатная" философия противопоставлена мировоззрению законопослушных людей.

Подведём итог. Анализ арго и наблюдения за использованием его уголовными элементами наглядным образом показывают, что для него характерны четыре основные функции: конспиративная, опознавательная, номинативная и мировоззренческая. Трудно сказать, какая из них главная для деклассированных элементов. Думается, что борьба шла с переменным успехом: на одних этапах развития преступного мира преобладала одна функция арго, на других – другая... Например, на раннем этапе становления русской преступности арго больше использовалось в конспиративных и опознавательных целях, в XVIII–XIX вв., когда складывались основные структуры деклассированных элементов, преобладала номинативная функция, в XX в., когда сформировались основные разряды преступников, – мировоззренческая функция. Но, несомненно, все эти функции находились и находятся в тесном единстве.

## Литература

1. Балдаев, Д.С., Белко В.К., Исупов И.М. 1992. *Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона*. Одинцово.
2. Береговская, Э.М. 1975. *Социальные диалекты и язык современной французской прозы*. Смоленск.
3. Бондалетов, В.Д. 1990. *Социальная лингвистика*, Москва.
4. Гуров, А.И. 1990. *Профессиональная преступность: прошлое и настоящее*. Москва.
5. Даль, В.И. 1980. *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва.
6. Даль, В.И. 1855. *Условный язык петербургских мошенников, известный под именем музыки или байкового языка*. Рукопись, С.-Петербургская библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина.
7. Ларин, Б.А. 1931. "Западноевропейские элементы русского воровского арга", *Язык и литература*, т. 7. М.—Л.
8. Ларин, Б.А. 1977. "О лингвистическом изучении города", *История русского языка и общего языкознания*, Москва.
9. Леонтьев, А.А., Шахнарович, А.М., Битов, В.И. 1977. *Речь в криминалистике и судебной экспертизе*. М.
10. Лихачёв, Д.С. 1935. "Черты первобытного примитивизма воровской речи", *Язык и мышление*. т. 3-4, М.—Л.
11. Максимов, С.В. 1871. *Несчастные*, СПб.
12. Мильяненко, Л.А. 1992. *По ту сторону закона: энциклопедия преступного мира*. СПб.
13. Медынский, Г. 1957. *Честь*. М.
14. Попов, В.М. 1912. *Словарь воровского и арестантского языков*. Киев.
15. Скворцов, Л.И. 1989. *Культура языка — достояние социалистической культуры*. М.
16. Стратен, В.В. 1931. "Арга и арготизмы", *Труды комиссии по русскому языку*, т. 1. Л.

17. Тонков, В.А. 1930. *Опыт исследования воровского языка*. Казань.
18. Трахтенберг, В.А. 1908. *Блатная музыка. Жаргон тюрьмы*. СПб.
19. Шаламов, В. 1989. *Левый берег*. М.
20. Cohen, M. 1970. "Le tyny là-bas qu'est-ce qu'il a comme barbouze! Argot I." In: Cohen, M. *Toujours des regards sur la langue française*. Paris.
21. Dauzat, A. 1933. *La langue française d'aujourd'hui*. Paris.
22. Guiraud, P. 1956. *L'argot*. Paris.
23. Sainean, L. 1912. *Les sources de l'argot ancien*. Paris.

Примечание редакции: Вышла также книга автора данной статьи

Грачев, М.А. *Язык из мрака: блатная музыка и феня. Словарь*. Нижний Новгород: изд-во "Флокс", 1992. 207 стр.



Björn Wiemer

## ZUR FUNKTION VON SÄTZEN OHNE GRAMMATISCHES SUBJEKT IM POLNISCHEN UND RUSSISCHEN\*

Auszüge aus einer vergleichenden Corpusanalyse zu einer ausgewählten  
Textsorte

### 0. Einleitung

Der folgende Beitrag befaßt sich mit dem funktionalen Stellenwert von Sätzen ohne *grammatisches* Subjekt im Russischen und Polnischen. Die Untersuchung ist komparativ und beruht auf einem Teil von Ergebnissen aus Auszählungen zu je einem russischen und polnischen Textcorpus. Die Corpora stellen Stichproben von Leserbriefen dar, welche in den Jahren 1991-93 in der Zeitschrift "Ogonek" bzw. "Wprost" und "Spotkania" abgedruckt worden sind.<sup>1</sup> Analysiert wurden insgesamt 1970 Prädikationen (Satzkerne) im russischen und 2182 im polnischen Corpus.<sup>2</sup>

Das Attribut "funktional" wird hier nicht im Sinne der "функционально-семантические поля" (FSP) verstanden<sup>3</sup>, sondern im Sinne einer an Texten aufweisbaren Distribution morphosyntaktischer Oberflächenerscheinungen. Dadurch soll eruiert werden, welche textstrukturierenden Funktionen bestimmten Satztypen mit Nullsubjekten in den genannten Sprachen zukommen. Bevor wir zur Darlegung der Auszählungsergebnisse kommen, müssen zwei wichtige theoretische Vorentscheidungen erläutert werden.

### 1. Zum Status des grammatischen Subjekts und von Nullsubjekten

Erstens ist zu sagen, daß zum Thema "Subjekt" unendlich viel geschrieben worden ist, und es kann nicht das Anliegen dieses Beitrags sein, ad hoc größere *definitorische* Klarheit hinsichtlich dieses reichlich "verfranzten" Kapitels in der Grammatikschreibung zu schaffen.<sup>4</sup> Eine Übersicht der Literatur zu diesem Thema vermittelt nicht selten den Eindruck, daß semantisch-pragmatische mit rein grammatischen (morphosyntaktischen) Gesichtspunkten vermengt werden.<sup>5</sup> *Getrennt* und im Rahmen einer auf mehreren Ebenen vollzogenen, sprachübergreifenden Merkmalsanalyse dargestellt wurden diese Aspekte jedoch bereits in Keenan (1976). Unter den drei dort hervorgehobenen Bereichen ("Coding Properties", "Behavior and Control Properties", "Semantic Properties" (ebd., 324)) ist

hier nur der erste von direkter Bedeutung. Deshalb wird unter "Subjekt" im weiteren nur dasjenige *morphosyntaktisch* bestimmbare Satzglied verstanden, welches sich durch sein besonderes Kongruenzverhalten mit dem Prädikat des Satzes auszeichnet.<sup>6</sup> Unter *Kongruenz* ist nach Weiss (1984, 145f.) "die Markierung bestimmter grammatischer Kategorien, nämlich Numerus, Genus und/oder Kasus an beiden Gliedern einer syntaktischen Relation" zu verstehen.<sup>7</sup> Das Subjekt ist also formal auch durch seinen Kasus, nämlich den Nominativ gekennzeichnet.<sup>8</sup> Was dagegen gemeinhin als "logisches Subjekt" bezeichnet wird, zergliedert sich – jedenfalls in den indoeuropäischen Sprachen – in die *semantisch-pragmatischen* Rollen des Agens', Experiencer und Benefizienten und gehört mithin einer ganz anderen Ebene an.

Unter die Klasse der subjektlosen Sätze fallen somit alle diejenigen, für die gemäß Korytkowska (1990, 19) gilt:

[Struktura], która nie zawiera podmiotowej, a więc kongruentnej z *verbum finitum* (z formą określenia predykatywnego) frazy nominalnej, a brak tej frazy w strukturze zdaniowej nie może być uznany za elipsę kontekstową lub sytuacyjną.

Die zweite theoretische Vorbemerkung betrifft den Charakter der Nullsubjekte ( $\emptyset_s$ ). Zwischen ihnen und den *Subjektellipsen* bestehen grundlegende Unterschiede, welche sich wie folgt zusammenfassen lassen<sup>9</sup>: Ellipsen stellen lediglich einen Sonderfall des Verweises dar, bei welchem der jeweiligen syntaktischen Leerstelle ein *konkreter Referent* im Text (anaphorisch, seltener und fast nur intraphrastisch auch kataphorisch – 3. Person) oder der unmittelbaren Sprechsituation (deiktisch – 1. und 2. Person) zukommt.<sup>10</sup> Nullsubjekte hingegen besitzen einen ganz anderen referentiellen Status. Primär verweisen sie auf *keinen konkreten Referenten* und sind Bestandteil eines in das Sprachsystem integrierten Paradigmas, in welchem sie durch kein anderes Glied wirklich synonym ersetzt werden können.<sup>11</sup> In prägnantester Form sind diese Eigenschaften von Nullen (aller Art) in Bulygina/Smelev (1990, 110) zusammengefaßt worden:

С подлинным нулем мы имеем дело, если в системе языка нет полностью синонимического ненулевого способа выражения. В этом случае нулевой элемент необходимо включить в инвентарь языковых единиц соответствующего класса, с которыми он связан парадигматическими отношениями. Значения и референциальные свойства такого элемента не могут быть описаны через значение других единиц того же класса и требуют независимого изучения.

Mit dieser Abgrenzung von Nullsubjekten gegenüber *Subjektellipsen*<sup>12</sup> soll nicht behauptet werden, es träten im Textzusammenhang nie referentiell ambige



Fälle auf. Nullsubjekte können nämlich unter bestimmten – hier nicht näher zu spezifizierenden – Bedingungen auch auf konkrete Referenten hinweisen.<sup>13</sup> Solche wirklich ambigen Fällen finden sich in der Praxis jedoch relativ selten,<sup>14</sup> und immer behalten Nullsubjekte dabei semantisch-pragmatische Merkmale für sich, welche Subjektellipsen nie aufweisen.

Im folgenden sollen die Nullsubjekte besprochen werden, welche im Russischen und Polnischen sowohl *zueinander* in einer gewissen Austauschkorrelation stehen, als auch mit Passivkonstruktionen in Wechselwirkung treten, da sie mit diesen das Merkmal der "Agensausblendung" gemein haben.<sup>15</sup> Für beide Sprachen sind dies:  $\emptyset_{3P}$  (неопределенно-личная форма),  $\emptyset_{2Sg}$  (обобщенно-личная форма) und  $\emptyset_{3Sg, n}$  (безличные глагольные формы).<sup>16</sup> Im Polnischen kommen noch zwei  $\emptyset_s$ -Konstruktionen hinzu, die das Russische nicht kennt: *verba finita* ( $V_{fin}$ ) in der 3. Pers.Sg. und im Präteritum in neutrischer Form mit dem Reflexivpronomen "się" ( $\emptyset_{sie}$ ), welches nicht zur lexikalischen Beschreibung des Verbs gehört (s.u. (2), (7)), und die sog. "bezsobniki" auf -no/-to.<sup>17</sup> Der denotative Status der beiden letzten  $\emptyset_s$ -Typen im Polnischen ist nicht unumstritten.<sup>18</sup> Worauf es hier aber ankommt, ist eine kohärente Darstellung des für diesen Zusammenhang relevanten Materials aus den Corpora.<sup>19</sup> Einiges, was in der Auszählung berücksichtigt worden ist, muß noch über die Rolle des Subjekts und des Prädikats gesagt werden.

## 2. Grammatisches Subjekt und Agentivität

Trotz der hier vorgenommenen formalgrammatischen Eingrenzung des Subjektbegriffs ist bei einer funktional ausgerichteten und noch dazu sprachvergleichend angelegten Studie nicht der Umstand zu ignorieren, daß zwischen morphosyntaktischen Oberflächenerscheinungen (Subjekt → Kongruenz mit Prädikat) und semantisch-pragmatischen Rollen (Subjekt → Agens, [+BELEBT/HUMAN]) eine Art Affinität besteht. Anders gesagt: crosslinguistisch gesehen weist das Subjekt näher eingrenzbare semantische und pragmatische Eigenschaften auf, welche sich graduieren lassen und sich in der Morphosyntax des einfachen bzw. Gliedsatzes bemerkbar machen<sup>20</sup>.

Den Versuch einer Stufung von "Subjekthaftigkeit" nach morphosyntaktischen Kriterien hat Weiss (1984, 160ff., 170) unternommen. Es wird dabei deutlich, daß – Subjektellipsen beiseite gelassen – man über das Kongruenzverhalten zwischen expliziten Subjekten (= 1. Grad), syntaktischen Nullsubjekten (= 2. Grad) und lexikalischen Nullsubjekten (= 3. Grad) unterscheiden kann, wobei die "Subjekthaftigkeit" vom 1. zum 3. Grad immer mehr abnimmt. Parallel zu einer Reduzierung von Kongruenzmerkmalen läßt sich aber auch eine Abnahme oder gar ein Verschwinden (s.u.) von Merkmalen, die auf einen *agentiven* Referenten deuten,

konstatieren. Deshalb sollte statt von "Subjekthaftigkeit" besser von "Agentivität" die Rede sein. "Subjekte 2. Grades" treten in Prädikationen auf, deren Kern ein  $V_{fin}$  ist. Diesem Verb ist zwar jeweils in seiner lexikalischen Beschreibung ein Aktant mit dem Merkmal [+BELEBT/HUMAN] zuzuordnen, dieses wird jedoch morphosyntaktisch nicht expliziert. Es handelt sich hierbei um die Nullsubjekt-Typen, welche oben bereits aufgezählt worden sind. Die Diathese dieser Nullsubjekte ist als unmarkiert anzusehen, doch werden sie zu Recht funktional als "Passiversätze" angesehen.<sup>21</sup> Das "verdeckte Agens" kommt in den  $\emptyset_s$ -Konstruktionen indirekt zum Vorschein, wie man etwa durch eine Reflexiv- bzw. Reziprokprobe erkennen kann:

- |   |  |
|---|--|
| (1) a. Wrócono do <i>swoich</i> domów.                      | b. Codziennie przekazywano <i>sobie</i> nowiny.                |
| (2) a. W barze spotykało się <i>swoich</i> przyjaciół.      | b. Przy ognisku opowiadało się o <i>sobie</i> .                |
| (3) a. W parlamencie rozprawiali o <i>swoich</i> kłopotach. | b. Podczas imprezy deptali <i>sobie</i> (nawzajem) na stopach. |
| (4) a. На заседании говорили о <i>своих</i> успехах.        | b. На приеме расцеловались <i>друг с другом</i> .              |
| (5) a. <i>Swojego</i> przeznaczenia nie ominiesz.           | b. <i>Siebie</i> nie oszukasz.                                 |

Auch durch den Anschluß einer Wendung mit Adverbialpartizip kann ein "Subjekt 2. Grades" nachgewiesen werden; vgl.:

- (6) Opowiadano o występie artysty, *nie szcędząc* mu pochwał.
- (7) Spacerowało się po lesie, równocześnie *oglądając* okolice.
- (8) a. Brali chłopców do wojska, *nie licząc się* z ich wiekiem.  
b. В зале объявили решение комиссии, *не считаясь* с сопротивлением аудитории.
- (9) a. Na siostrę się nie rozniewasz, *widząc* jej lzy.  
b. С мамой не поспоришь, *зная* о ее уязвимости.

"Subjekte 3. Grades" zeichnen sich nicht mehr durch diese Eigenschaften aus. Sie sind anzusetzen in Sätzen mit Infinitiven in Subjektstellung ("Pływać jest przyjemnie."), in unpersönlichen (z.B. "Смеркалось.") bzw. unpersönlich *verwendeten* Verben (z.B. "Его ударило током.")<sup>22</sup> sowie in Prädikativen. Ferner besteht ein Unterschied zwischen "Subjekten 2. und 3. Grades" darin, daß Prädikationen mit ersteren zwar keine Kongruenz hinsichtlich der Person und des Kasus mehr aufweisen, in ihrem Kongruenzverhalten hinsichtlich Numerus und Ge-

nus aber weiterhin einen impliziten Verweis auf den (die) jeweils gemeinten Referenten offenlegen; vgl. zum Genus:

- (10) a. Chcę być młody (-a) / \*młodym (\*-ą). (1. Grad)  
 b. Jak to dobrze być \*młody (\*-a) / młodym (-ą). (2. Grad)  
 c. To prawdziwa rozkosz, gdy się jest \*młody (\*-a) / młodym (-ą).  
 (2. Grad)
- (11) No i co, było się \*grzeczna / grzeczną? (2. Grad)<sup>23</sup>

Zur Numeruskongruenz vgl.:

- (13) У нас (...) имеется единственная возможность не ходить годовыми и босыми – это покупать продукты и товары на рынках. (#R6)<sup>24</sup> (2. Grad)

Prädikate mit "Subjekten 3. Grades" sind zur Numerus- und Genuskongruenz nicht mehr in der Lage.

Wenn Weiss über "Subjekte 3. Grads" sagt, sie seien "in jedem Sinne subjektlos" (1984, 160) und eine Grenze zieht zwischen dem 2. und 3. Grad, so trifft er de facto dieselbe Unterscheidung wie Wolińska (1978), welche von "konstrukcje bezmianownikowe (KB) nacechowane *leksykalnie*" vs. "KB nacechowane *formalnie*" spricht. Zur Gruppe der formal markierten gehören nur Prädikationen mit  $V_{fin}$  (s. Beispiele); zu den lexikalisch markierten rechnen dagegen in der Mehrzahl nominale Prädikate.<sup>25</sup> Akzeptiert man diesen generellen "Schnitt" durch die  $\emptyset_s$ -Klassen und geht man ferner davon aus, daß die primäre Funktion der morphosyntaktisch markierten unter ihnen darin besteht, ein potentiell in der Verbbeschreibung existierendes Agens unbenannt zu lassen<sup>26</sup>, dann bliebe die Frage, ob *innerhalb* dieser Klasse sich nicht systematische Unterschiede zwischen dem Russischen und Polnischen auftun, die auf der Ebene des Texts manifest werden.

Wolińska vollzieht noch eine Differenzierung zwischen den  $\emptyset_s$ -Klassen, die nur im Polnischen existieren, und denen, welche in beiden Sprachen auftreten. Die Nullsubjekte in Prädikationen des Typs  $\emptyset_{sit}$  und auf -no/-to charakterisieren sich dadurch, daß in ihnen nicht nur die Position des 1. Aktanten (= Subjekt) nicht besetzt, sondern zudem auch *formal* blockiert wird. Das drückt sich darin aus, daß sie nicht kongruenzfähig sind. Die  $\emptyset_s$ -Typen  $\emptyset_{3Pl}$  und  $\emptyset_{2Sg}$  kennzeichnet dagegen, daß in ihnen die Position des Subjekts schlichtweg *nicht besetzt* wird, keineswegs aber blockiert ist.<sup>27</sup> Hier findet eine Übertragung persönlicher Formen in den unpersönlichen Bereich statt, so daß Wolińska sie als "KB transpozycyjne" bezeichnet.<sup>28</sup>

### 3. Die Auszählungen zu den einzelnen Nullsubjekt-Klassen

Kommen wir nun zur Auszählung. Tabelle 1 zeigt die absoluten Auftretenshäufigkeiten der morphosyntaktisch markierten Nullsubjekte in den Corpora und ihre Proportionen zueinander:

Tabelle 1:

	$\emptyset_{3Pl}$	$\emptyset_{2Sg}$	$\emptyset_{3Sg, n}$	$\emptyset_{sic}$	-no/to
<u>russ.</u>	76	11	4	—	—
<u>poln.</u>	1	7	8	35	42

Insgesamt sind im russischen Corpus  $n=360$ , im polnischen  $n=301$   $\emptyset_s$ -Prädikationen gezählt worden.<sup>29</sup> Bezieht man auf diese Summe jeweils die uns hier interessierenden  $\emptyset_s$ -Typen, so werden ihre Anteile an den eingliedrigen Sätzen im Textzusammenhang deutlicher:

Tabelle 2: (n=100%)

	$\emptyset_{3Pl}$	$\emptyset_{2Sg}$	$\emptyset_{3Sg, n}$	$\emptyset_{sic}$	-no/to
<u>russ.</u>	21,11%	3,06%	1,11%	—	—
<u>poln.</u>	0,33%	2,33%	2,66%	11,63%	13,95%

Bezogen auf die Gesamtheit aller Prädikationen (n) im Corpus ergeben sich die folgenden Werte:

Tabelle 3: (n=100%)

A:	Prädikationen insgesamt (=n)	subjektlose insgesamt	
<u>russ.</u>	1970	360	= 18,27%
<u>poln.</u>	2182	301	= 13,79% <sup>30</sup>

Aufgesplittet machen die einzelnen  $\emptyset_s$ -Typen folgende Anteile am Gesamt der Prädikationen des jeweiligen Corpus' aus:

B:	$\emptyset_{3Pl}$	$\emptyset_{2Sg}$	$\emptyset_{3Sg, n}$	$\emptyset_{sic}$	-no/to
<u>russ.</u>	3,86%	0,56%	0,20%	—	—
<u>poln.</u>	0,05%	0,32%	0,37%	1,60%	1,92%

Wie man an Tabelle 2 unschwer erkennt, machen im russischen Corpus die transponierten subjektlosen Satztypen fast 1/4 aller Nullsubjekt-Prädikationen aus (21,11% + 3,06%), während im polnischen Corpus dieser Wert unter 5% liegt. Hier dagegen erhält man einen zum russischen fast identischen Wert, wenn die

beiden Angaben für die  $\emptyset_s$ -Typen mit formaler Blockade des Subjekts miteinander aufaddiert werden; man erhält dann  $11,63\% + 13,95\% = 25,58\%$ . Analoges gilt für einen Vergleich dieser beiden  $\emptyset_s$ -Typen im Kontext aller Prädikationen in den Corpora (Tab.3):  $3,86\% + 0,56\% = 4,42\%$  bei den russischen transponierten Typen gegenüber  $1,60\% + 1,92\% = 3,52\%$  bei den polnischen  $\emptyset_s$ -Typen mit formaler Subjektblockade.

Dieses Ergebnis ist nicht zufällig. Die transponierten  $\emptyset_s$ -Typen sind im Russischen deshalb so häufig, weil sie im Text Funktionen übernehmen, welche im Polnischen vom Typ  $\emptyset_{\text{si}\bar{c}}$  und den "bezsobniki" erfüllt werden. Die funktional wesentlich stärkere Auslastung der transponierten  $\emptyset_s$ -Typen kommt im Russischen zustande durch das Fehlen der funktional äquivalenten  $\emptyset_s$ -Typen mit formaler Subjektblockade. Von diesen hingegen machen die polnischen Briefschreiber mit Vorliebe Gebrauch; auf sie fällt im Corpus ein Viertel aller subjektlosen Sätze. Außerdem ist darauf hinzuweisen, daß die Verteilung zwischen den transponierten Typen im russischen Corpus äußerst ungleichgewichtig ist: der Typ  $\emptyset_{2\text{Pl}}$  überwiegt den Typ  $\emptyset_{2\text{Sg}}$  um ein Siebenfaches. Im polnischen Corpus hingegen tritt der Typ  $\emptyset_{2\text{Sg}}$  häufiger auf als der Typ  $\emptyset_{3\text{Pl}}$ , der nur ein einziges Mal vorkommt. Aufgrund dieser Ergebnisse bestärkt sich die Vermutung, daß als ein eigentliches funktionales und stilistisches Äquivalent der formal markierten  $\emptyset_s$ -Typen des Polnischen im Russischen nur der Typ  $\emptyset_{3\text{Pl}}$  auftritt.

Auf die Synonymiebeziehungen zwischen der "неопределенно-личная форма" einerseits und den Typen  $\emptyset_{\text{si}\bar{c}}$  und auf -no/-to andererseits ist mehrfach in der Literatur zum Thema hingewiesen worden.<sup>31</sup> An den aufgezeigten Auszählungsergebnissen läßt sich nun ersehen, daß nicht nur in paradigmatischer Hinsicht zwischen diesen  $\emptyset_s$ -Typen eine Äquivalenz besteht, sondern daß insbesondere dem Typ  $\emptyset_{3\text{Pl}}$  im Russischen hinsichtlich der Textstrukturierung eine den polnischen morphosyntaktisch markierten  $\emptyset_s$ -Typen analoge Rolle zukommt.

Die transponierten und morphosyntaktisch markierten  $\emptyset_s$ -Typen existieren im Polnischen parallel. Von daher ist es auch nicht verwunderlich, daß die transponierten Typen durch die formal markierten  $\emptyset_s$ -Typen in ihrem Gebrauch gegenüber dem Russischen merklich eingeschränkt werden. Restriktionen bestehen hier nicht nur hinsichtlich der Auftretenshäufigkeit, sondern auch im Sinne einer Beschränkung der transponierten Typen auf bestimmte Register: Nicht nur der Typ  $\emptyset_{2\text{Sg}}$ , sondern auch der Typ  $\emptyset_{3\text{Pl}}$  sind im Polnischen stark umgangssprachlich gefärbt (vgl. Wolińska (1978, 123, 126), während im Russischen die "неопределенно-личная форма" als stilneutral auf allen Ebenen anzusehen ist. Als vorläufiges Fazit darf man sagen, daß die transponierten und die formal markierten  $\emptyset_s$ -Typen im Polnischen sich zwar einerseits funktional zu ergänzen, andererseits aber auf Textebene auch einander ungünstig zu reduplizieren scheinen.<sup>32</sup>

#### 4. Die Rolle der Subjektellipse und der Kongruenz

Es bleiben noch Fragen offen: 1) Wie ist zu erklären, daß es im Polnischen beide Arten von  $\emptyset_S$ -Prädikationen nebenher gibt, im Russischen aber nur die transponierten? (Vom Default der  $\emptyset_{3Sg, n}$  sehen wir hier einmal ab.) 2) Welche typologischen Schlußfolgerungen können daraus für das Russische gegenüber dem Polnischen gezogen werden?

Was die erste Frage angeht, so liegt ein Grund mit Sicherheit in der Oberflächen-Morphosyntax. Das Polnische ist eine typische PRO-DROP-Sprache, da die Elidierung eines pronominalen Subjekts aller Personen hier den Normalfall ausmacht. Dies ist möglich aufgrund der auch im Präteritum existierenden Personalendungen am flektierten Verb. Da die Personalendungen im Russischen im Präteritum nicht (mehr) vorhanden sind, geht hier der Redundanzabbau auf Textebene gewöhnlich nicht so weit, d.i. ein Pronomen in Subjektposition – vor allem, wenn es anaphorisch (3. Person) ist – wird im stilneutralen Bereich expliziert.<sup>33</sup> Außerdem fällt auf, daß eine Elidierung des pronominalen Subjekts im Russischen stilneutral fast nur intraphrastisch auftritt und auch überwiegend nur dann, wenn das Bezugswort Thema bzw. Subjekt des Vorgängersatzes ist.<sup>34</sup> Das Polnische hingegen erlaubt auf allen Stilebenen das Auftreten u.U. äußerst distanter Subjektellipsen, die sich auch auf ein Vorgängerwort beziehen können, welches nicht bereits Thema und/oder Subjekt eines Satzes war. Vgl.:

- (14) (...) Wobec usterek w fonii powinno ono (kierownictwo radia – B.W.) szybko polecieć komentatorom; w Barcelonie, by  $\emptyset_1$  przekazywali jedynie krótkie, niezbędne informacje (...). (#P76)
- (15) Na przystanku Warszawskiej Kolejki Dojazdowej jakiś facet; potwornie zwymyślał kobietę, która "omaściła" mu; spodnie podejrzanym tłuszczem; zresztą i spodnie były podejrzone, z szaroburego materiału nieokreślonego pochodzenia, ni to zwierzęce, ni to roślinne. Nieważne. Ale krzyczał  $\emptyset_1$  tak głośno, że na peronie zgromadził się niemal tłumek. (...) (M. Radgowski, "Jaki jest cel spadania?")
- (16) (...) ci sami dorośli, tyle że jeszcze starsi, entuzjasmowali się słowami jego [Gomułki] następcy, a zwłaszcza tym, co  $\emptyset_1$  powiedział w stoczni, kiedy nie obeszła jeszcze mogiła Piotra – a przecież  $\emptyset_1$  mówił dokładnie to samo: o porządkach i o wspólnym domu. (P. Huelle, "Weiser Dawidek")

Ergebnisse der Auszählungen untermauern die obigen Feststellungen über das Gewicht, welches jeweils in polnischen und russischen Texten auf Subjektellipsen fällt. Vgl. Tabelle 4:

Tabelle 4: Subjektellipsen

	absolute Anzahl	Anteil bzgl. aller einfachen und Gliedsätze (N)	
russ.	239	12,13%	N = 1970
poln.	496	22,73%	N = 2182

Auf diesem Hintergrund kann man leicht nachvollziehen, daß die Homonymie zwischen Prädikationen des Typs  $\emptyset_{3P}$  und solchen mit anaphorischer Subjektellipse im Polnischen durch die funktional äquivalenten  $\emptyset_s$ -Prädikationen mit  $\emptyset_{sie}$  und die "bezosophniki" umgangen wird. Ein Mehr an paradigmatischen Möglichkeiten gestattet so im Polnischen auf Textebene eine eindeutige Kennzeichnung von konkreter Referenz (Ellipsen) einerseits und nullifizierender "Agensverschleierung" (Nullsubjekte) andererseits. Der Gebrauch der "неопределенноличная форма" wird auf diese Weise sowohl auf System- wie auf Textebene (Frequenz) stark eingeschränkt.

Ein anderer Grund für den Ausbau der formal markierten  $\emptyset_s$ -Prädikationen im Polnischen mag darin liegen, daß – um mit Weiss (1984) zu sprechen – sich im Polnischen sprachhistorisch gesehen eine Zunahme an nicht kongruenzfähigen Syntagmen (im prädikativen wie attributiven Bereich) verzeichnen läßt, die meist auch morphologisch gesondert gekennzeichnet werden (s. 17b und 18b). Nicht zur Kongruenz fähige Syntagmen bestehen zwar auch im heutigen Russischen, doch ist hier mehr als im Polnischen die Tendenz zur "semantischen Kongruenz" zu spüren – dort, wo im Polnischen so gut wie ausnahmslos "formale Kongruenz" (bzw. "Inkongruenz") waltet. Dies gilt sowohl im prädikativen Bereich

- (17) a. Пришли *пять тысяч* человек. (neben: пришло)  
 vs. b. Przyszło *pięć tysięcy* ludzi.<sup>35</sup> (ausschließlich!)
- (18) a. Со мной разговаривали *несколько* знакомых. (s.o.)  
 vs. b. Ze mną rozmawiało *kilku*paru znajomych. (s.o.)

wie auch im attributiven

- (19) a. Студенты знают *английский и французский* языки.  
 vs. b. Studenci znają *język* angielski i francuski.

## 5. Bezüge zu Erscheinungen in der Satzverknüpfung

Diese Erklärungen stellen jedoch nur eine Seite der Medaille dar. Wenn wir uns nun der zweiten oben aufgeworfenen Frage zuwenden, müssen wir zu dem Punkt zurückkehren, an dem von einem Unterschied zwischen morphosyntaktisch

markierten (= nicht kongruenzfähigen) und lediglich transponierten  $\phi_s$ -Prädikationen die Rede war. Es ist hier noch offen geblieben, weshalb das Russische nicht einen ähnlichen "oberflächensyntaktisch günstigen" Ausbau formal eindeutig markierter  $\phi_s$ -Prädikationen aufweist und vielmehr auf morphosyntaktische Mittel der Disambiguierung verzichtet. Tatsächlich stellt sich nämlich heraus, daß trotz fehlender Personalendungen im Präteritum und der Homonymie zwischen  $\phi_{3P}$  und vieler Subjektellipsen das Russische in der gesprochenen Sprache nahestehenden Bereichen zu einem "Vexierspiel" (Weiss (1993)) mithilfe der  $\phi_s$ -Prädikationen neigt. Vgl.:

- (20) Из рубки  $\phi_i$  свистнули машину, и когда из машины  $\phi_j$  ответили,  $\phi_i$  крикнули туда, чтоб  $\phi_j$  не отходили от реверса. "Да я уж два часа у реверса стою!" –  $\phi_i$  ответили из машины. (Kazakov – Beispiel entlehnt aus Bulygina/Smelev (1990, 111))

Wie Weiss (ebd.) gezeigt hat, verfügen innerhalb der Slavia (und vermutlich auch darüber hinaus) die ostslavischen Sprachen über die vielfältigsten Arten von Leerstellen im Bereich der Referenz, Prädikation und Konnexion. Dieses wird vom ihm als Anzeichen eines geringeren Analytismus, ja sogar "Anti-Analytismus" gewertet.<sup>36</sup> Kann nun die Tatsache des Fehlens von morphosyntaktisch markierten  $\phi_s$ -Prädikationen im Russischen in einen Zusammenhang mit obigem Befund gebracht werden? Sicherlich ja, wenn man bedenkt, daß damit an der syntaktischen Oberfläche weniger formale Merkmale, die *ausschließlich* auf eine deagentive Struktur schließen lassen, expliziert werden (können). Und zum anderen bewirkt dieser Umstand ja auch (s.o.) eine weitaus größere funktionale Auslastung der bestehenden  $\phi_s$ -Typen im Russischen.

Der Gebrauch transponierter  $\phi_s$ -Prädikationen, die homonym sind mit anderen Syntagmen – hier: Subjektellipsen –, kann als "Nullifizierung von Information an der Oberfläche" betrachtet werden: es werden keine sonstigen formalen Veränderungen vorgenommen, sondern nur die oberste Aktantenstelle nicht belegt und somit deren Referent verschleiert. Auf einer anderen Ebene bietet das Russische bei einem Vergleich mit dem Polnischen ein analoges Bild. Durch das obligatorische Fehlen der Copula im Präsens bleibt im Russischen formal oft unentscheidbar, ob ein asyndetisch angereichtes Syntagma prädikativ oder appositiv (d.i. als ein Attribut) zu verstehen ist. Vgl.:

- (21) (...) у кронштадтского причала стоят никому не нужные списанные подводные лодки, каждая больше тысячи тонн весом, одна уже затонула. (#R27)



Weiterhin kann man die beiden Corpora dahingehend vergleichen, welche Rolle in ihnen jeweils eingliedrige Sätze spielen, bei denen ein unpersönlich verwendetes  $V_{fin}$  oder eine adjektivische neutrische Form ein sententielles Komplement (= Satzargument) nach sich zieht. Die syntaktische Position des Subjekts ist semantisch leer und wird üblicherweise nicht durch ein "dummy subject" ( $\emptyset_{IO}$ ) eingenommen.<sup>37</sup> Vgl. (s. Anm. 29):

- (22) a. Недавно были приведены результаты одного опроса общественного мнения. *Оказалось  $\emptyset_{TO}$ , что (...)* (#R52)  
 b. *Wydaje mi się  $\emptyset_{IO}$ , iż takie stawianie sprawy jest po prostu nieścisłe.* (#P55)

(Vgl. damit Sätze des Typs "Понятно  $\emptyset_{TO}$ , что..." bzw. "Jasne  $\emptyset_{IO}$ , że...".)

Matrixsätze dieser Art machen im polnischen Corpus einen Anteil von 16,61% an allen  $\emptyset_s$ -Prädikationen aus, im Russischen hingegen nur 3,33%. Wie kann man sich diesen krassen Unterschied erklären, zumal dieser Prädikationstyp keineswegs ein Spezifikum der Slavia darstellt (Unterschiede bestehen sprachübergreifend nur dahingehend, ob ein "dummy subject" auftritt oder nicht) und er generell eine sehr wichtige textstrukturierende Funktion<sup>38</sup> übernimmt? Kommt das Russische etwa mit weniger "Schaltsätzen" dieser Art aus? Ja und nein. Denn als deren Pendant können Schaltwörter (вводные слова) angesehen werden, die einen subjektlosen "Schaltsätzen" vergleichbare Textfunktion besitzen, syntaktisch aber keine Satzglieder bzw. Satzargumente unterordnen. Sie werden im Russischen merklich öfter als im Polnischen verwendet. Vgl. aus dem Corpus:

- (23) *Может, в этом и беда, что воровать-то, оказывается, выгодно.* (#R1)  
 (24) *Парень он с умом, правда, есть у него повышенное чувство справедливости, долга.* (#R19)

Ambiguität entsteht also somit bei einer großen Gruppe von zur Satzprädikation fähigen Lexemen hinsichtlich deren Funktion als Schaltwörter vs. deren Funktion als eigentliche Prädikate mit Satzargument. Durch das Fehlen der Copula im Präsens können Substantive, die diese Funktionen zu übernehmen imstande sind, morphologisch nicht gekennzeichnet werden (Kasusopposition Nominativ vs. Instrumental). Vgl. (25) mit (26):

- (25) a. *Prawda, (że) mówił on bardzo dużo.* (→ Schaltwort)  
 b. *Prawdą jest  $\emptyset_s$ , że mówił on bardzo dużo.* (→ Prädikat)  
 (26) a. *Правда, говорил он очень много.*  
 b. *Правда  $\emptyset_s$ , (что) говорил он очень много.*

Dieser Befund geht einher mit Ergebnissen aus der Auszählung von einfachen Sätzen und von Gliedsatzkonnexionen. Das Verhältnis einfache : zusammengesetzte Sätze beträgt im russischen Corpus 53,35% : 42,07%<sup>39</sup> = 1,27, im polnischen dagegen 43,21% : 52,80% = 0,82, d.i. die Relationen sind hier zueinander genau umgekehrt. Einfache Sätze machen offenbar im Russischen gegenüber dem Polnischen einen größeren Anteil an der Textgestaltung aus. Tabelle 5 stellt die Werte zu den Gliedsatzkonnexionen dar:

Tabelle 5: Gliedsatzkonnexionen<sup>40</sup>

	Asyndese	Parataxe	Hypotaxe	insgesamt
<u>russ.</u>	165 = 19,57%	202 = 23,96%	476 = 56,47%	843 = 100%
<u>poln.</u>	88 = 8,23%	232 = 21,70%	749 = 70,07%	1069 = 100%

Es wird deutlich, daß unter den Verknüpfungen innerhalb von Satzgefügen im russischen Corpus der Asyndese ein merklich größerer Anteil zukommt, dem im polnischen Corpus *ein ungefähr gleich großer Überhang an hypotaktischen Verknüpfungen* entgegensteht. Recht typisch sind für das russische Corpus Textstellen wie die folgenden:

- (27) Молодцы зеки – ø отстояли свои права. (#R16)  
 (28) Съёт, одет, свободен – ø хорошее руководство. Нет – плохое.  
 (#R42)  
 (29) Представьте, ø умер ваш отец или друг. (#R44)

Besonders Beispiel (29) wäre den im Polnischen häufiger auftretenden hypotaktischen Konnexionen gegenüberzustellen, nach dem Muster:

- (30) Proszę sobie wyobrazić, że...

Die Rolle der Parataxe erweist sich bei einem Vergleich der beiden Corpora als relativ gleichwertig, so daß die starke Rolle der Hypotaxe im Polnischen "auf Kosten" der in ihm seltener auftauchenden Asyndese geht.

## 6. Vorläufige Schlußfolgerungen

Als Fazit zu den hier referierten Erkenntnissen kann nun Folgendes subsumiert werden:

- 1) Mit Hinsicht auf die *paradigmatischen* Verhältnisse im grammatischen System hat sich gezeigt, daß das Polnische über breitere Möglichkeiten der Deagentivierung mithilfe von Konstruktionen, die als *funktionale* Passiv-Pendants gelten

dürfen, verfügt. Die Erweiterung des Paradigmas dieser deagentiven Konstruktionen geschieht mittels einer morphologischen Markierung von nicht zur Kongruenz fähigen Verbformen. (Das entspricht auch dem diachronen Werdegang der oben dargestellten Relationen.)

2) Von diesem Plus an paradigmatischen Möglichkeiten wird im Polnischen auch auf *Textebene* stärker Gebrauch gemacht, so daß letzten Endes potentiell Ambiguität hervorrufende – da mit anderen Syntagmen *homonyme* – Konstruktionen in ihrer Äußerungsfrequenz deutlich zurückgedrängt und stilistisch eingegrenzt werden.

3) Die distributionelle Äquivalenz zwischen dem morphosyntaktisch transponierten subjektlosen Typ  $\emptyset_{3P1}$  gegenüber den Typen  $\emptyset_{s1e}$  und auf -no/-to gilt auf *allen* hier angesprochenen Ebenen – sowohl konfrontativ (Russisch vs. Polnisch) wie auch für das Polnische allein.

4) Das Fehlen morphosyntaktisch markierter und auf Textebene eindeutiger  $\emptyset_s$ -Prädikationen im Russischen ist allen Befunden zufolge *kein typologischer Zufall*, sondern darf als ein spezielles Merkmal von "Anti-Analytismus" gelten, zu welchem sich auf der Ebene der Gliedsatzkonnexion analoge Phänomene gesellen. Diese Phänomene in den Bereichen Asyndese, "Schaltsyntagmen" und Nullsubjekte lassen sich *allesamt* unter dem Kennwort "Ambiguität" bzw. "Sprachökonomie" zusammenfassen; d.i. würde man einen Quotienten für die Relationen Form : Funktion postulieren, würde dieser im Polnischen größer ausfallen als im Russischen.

Weitere Forschungen auf diesem Gebiet sollten sich zum Ziel setzen, im Russischen bislang wenig oder gar nicht bekannte Mechanismen aufzuspüren, die auf Textebene gegen einen solchen Überhang an Ambiguität, d.i. gegen strukturelle Homonymie wirken. Diese Problematik ist deshalb besonders wichtig, weil alle erwähnten Phänomene auf der Äußerungsoberfläche manifest werden und somit für die Rezeption sprachlicher Äußerungen unmittelbar großes Gewicht besitzen.

### A n m e r k u n g e n

\* Ich möchte mich bei Prof. Berger, Prof. Gutschmidt, Prof. Kosta und vor allem bei Prof. Weiss für kritische Anmerkungen zu der Vorgängerversion dieses Aufsatzes bedanken. Für das Aussehen dieser Version trage ich natürlich allein die Verantwortung.

<sup>1</sup> In den Briefen ist zumeist die Rede von den zu jener Zeit aktuellen gesellschaftspolitischen Ereignissen im Land. Der Duktus ist größtenteils recht polemisch; die polnischen Leserbriefe tragen einen "buchsprachlicheren" Charakter

- als die russischen. (Ob Letzteres an der Redaktion oder an den Autoren selbst liegt, muß hier dahingestellt bleiben.)
- 2 Untersucht wurden in den Corpora alle grundlegenden Erscheinungen hinsichtlich Prädikationen, der Rolle des (grammatischen) Subjekts, der Diathese und der Gliedsatzverknüpfung. Hier kann jedoch nur ein Ausschnitt aus dieser Untersuchung dargestellt werden.
  - 3 Vgl. z.B. Richter (1983) und Teorija... (1991).
  - 4 S. dazu beispielsweise Doros (1975), Keenan (1976), Korytkowska (1990), Leinonen (1985), Wolińska (1978).
  - 5 Darauf weisen vor allem Kasevič (1992), Korytkowska (1990, 6ff.) und Leinonen (1985, 4; 8-19) hin. Letztere Autorin unterstreicht, daß im Gebrauch des Ausdrucks "impersonal (sentences)" und seiner Äquivalente in anderen Sprachen sich drei inhaltliche Ebenen abzeichnen, welche sehr denen von Keenan ähneln. In diesem Beitrag wird nur eine Ebene genauer untersucht, da "Subjekt" hier lediglich als ein oberflächensyntaktisches Phänomen angesehen wird (s.u.).
  - 6 In erster Linie wird dies *methodisch* notwendig, da es sich hier um eine quantifizierende Untersuchung handelt. Daß damit nicht gleich auch etwas über "Personalität" (bzw. deren Mangel) ausgesagt wird, liegt auf der Hand. Vgl. Jackiewicz (1992) und vor allem Leinonen (1985, 13): "(...) Non-congruence can thus be taken as a primary characteristic, necessary but not sufficient, of impersonality. (...)"
  - 7 Ähnlich bei Korytkowska (1990, 6), die aber aus unersichtlichen Gründen die Kategorie Kasus nicht in die Definition miteinbezieht, sowie Gołąb: "Podmiot będący definiowali gramatycznie (...) zaznaczając jego związek gramatyczny z orzeczeniem polegający w językach indoeuropejskich na szerzej lub węższej pojętej składni zgody, której punktem wyjścia jest nominativus." (zitiert nach Doros (1975, 12)).
  - 8 Vgl. dazu auch Guiraud-Weber (1984, passim).
  - 9 Generell zu dieser Frage vgl. vor allem Weiss (1993). S. auch schon in Mel'čuk (1974).
  - 10 Vgl. Nilsson (1982, 26f.).
  - 11 Auch nicht durch Indefinitpronomina. Vgl. dazu Korytkowska (1990, 13), Mel'čuk (1974, 352, 358) und Weiss (1993, 66).
  - 12 In vielen Arbeiten wird diese nicht konsequent und terminologisch eindeutig vollzogen. So z.B. in Błý (1981, 107ff.), wo "zero subject" im Sinne der Sub-

jektellipse gebraucht und das "Fehlen eines Subjekts" nur in Sätzen vom Typ "Темнеет.", "Морозит." anerkannt wird. Differenzierter verfährt Guiraud-Weber (1984), deren Bestimmungen im Großen und Ganzen mit denen in Bułygina/Smelev (1990) übereinstimmen. Guiraud-Weber stellt jedoch zwischen "des propositions elliptiques" und "des propositions à sujet zéro" noch eine Zwischenstufe ("des propositions à sujet effacé") auf (ebd., 35ff., 53f., 57f.), welche formell der 'безличная форма', einer Null also, nahesteht, referentiell sich jedoch der Ellipse annähert (z.B. "Началось.", bezogen auf den Beginn einer Fernsehsendung). Aufgrund der oben vorgenommenen Einschränkungen (s. Anm. 6) soll im weiteren auf Möglichkeiten derartiger Stufungen hier nicht eingegangen werden.

- <sup>13</sup> Dies geschieht durch Implikaturen seitens des Sprechers und Angesprochenen. Vgl. dazu Berger (1989).
- <sup>14</sup> Vgl. etwa Weiss (1993, 70).
- <sup>15</sup> Außen vor gelassen werden muß in dieser knappen Besprechung das eigentliche Passiv. Jedenfalls ist auch der Umstand von Bedeutung, daß im Polnischen grammatisch und lexikalisch das Passiv merklich stärker ausgebaut ist als im Russischen. (Zum generellen Verhältnis zwischen dem Passiv und Satzmustern mit Nullsubjekten vgl. auch Rytel-Kuc (1990).) Zur Rolle des Passivs in den untersuchten Corpora s. Verf. (im Druck).
- <sup>16</sup> S. dazu außer in den schon angeführten Arbeiten auch in Apresjan (1986), Rázička (1986), Teorija... (1991).
- <sup>17</sup> Diese Bezeichnung stammt von Karolak; s. Gramatyka... (1984/II, 218). Vgl. auch Rytel-Kuc (1990, 128ff.).
- <sup>18</sup> S. dazu Wiese (1969), Gramatyka... (1984/II, ibd.) und Bogusławski (1984) sowie zu einer Kritik an denselben in Puzynina (1993).
- <sup>19</sup> Verifiziert anhand quantitativer Untersuchungen wurden Thesen zur Stellung des Subjekts und subjektloser Sätze meines Wissens bislang noch so gut wie gar nicht. Lediglich in Wolińska (1978) finden sich dazu einige Angaben, welche sich aber nur auf das Polnische beziehen. Vgl. auch Rytel-Kuc (1990).
- <sup>20</sup> Vgl. Keenan (1976) (s.o.) sowie Comrie (21989).
- <sup>21</sup> Chrakovskij (1993) stellt sie neben zweigliedrige Passivkonstruktionen und schließt sie in den "широкий круг деагентивных конструкций с пассивной перспективой" ein. In Chrakovskij (1974) werden die hier betrachteten Nullsubjekt-Konstruktionen jedoch hinsichtlich der Diathese als *markiert* behandelt. Diese Konzeption stellt einen extremen Standpunkt dar, den ich hier, zusammen mit Doros (1975), Jackiewicz (1992), Korytkowska (1990), Las-

kowski (Gramatyka... (1984/I), Mel'čuk (1974), Weiss (1982) und Wolińska (1978), nicht einnehmen möchte.

<sup>22</sup> Vgl. Wierzbicka (1988, 223ff., 249).

<sup>23</sup> Zitiert nach Weiss (1984, 170).

<sup>24</sup> Hier und im folgenden werden Beispiele aus den Corpora mit (#R..) bzw. (#P..) gekennzeichnet, wobei die Nummer hinter dem Buchstaben den Brief aus dem entsprechenden Corpus angibt.

<sup>25</sup> Die Gruppe der  $\emptyset_{3Sg, n}$  nimmt in dieser Hinsicht eine Mittelstellung ein, da einige unter ihnen lexikalisch, andere hingegen nur formal markiert sind. (Vgl. Wolińska (1978, 24ff..))

<sup>26</sup> Im Falle der lexikalisch markierten Nullsubjekt-Konstruktionen muß davon ausgegangen werden, daß in ihnen schon in der Lexembeschreibung selbst kein agentives Element auszumachen ist. (Vgl. Wolińska (1978, 21ff..))

<sup>27</sup> Wieder nehmen die "unpersönlichen Verben" eine Sonderstellung ein. Die neutrische Form ist hier eher als ein Default-Wert anzusehen; die Form selbst (3Sg, n) hingegen stellt kein neues Glied im Verbparadigma dar.

<sup>28</sup> Vgl. Wolińska (1978, 86).

<sup>29</sup> Außer den oben erwähnten  $\emptyset_s$ -Prädikationen und der Subjektellipse sind zu den Subjekt-Leerstellen einfache und Gliedsätze mit einem Satzargument und ohne ein "dummy subject" (z.B. "ПОНЯТНО  $\emptyset_{TO}$ , ЧТО..." bzw. "Zdaje się  $\emptyset_{to}$ , że..."), Prädikative, abhängige und unabhängige Infinitivsätze, Imperativsätze sowie negierte Existenzial- und Possessivsätze (des Typs (X-a нет/nie ma.), (X-a достаточно/przybywa.), ferner im Russischen auch (у X-a Cop. Y.), (X-y Numerale Y(Gen.)) etc.) gezählt worden. (Vgl. Anm. 37.)

<sup>30</sup> Dieser Wert bestätigt die Angabe in Wolińska (1978, 107), die für den publizistischen Bereich im Polnischen 14% als kennzeichnend für den Anteil subjektloser Sätze am Gesamt aller Prädikationen anführt.

<sup>31</sup> Eine derartige Äquivalenz läßt sich sowohl innerhalb des Polnischen konstatieren – s. Gramatyka... (1984/I, 147) sowie Wolińska (1978, 65, 70, 75, 87f.) – wie auch bezüglich eines Vergleichs des Polnischen mit dem Russischen – s. Doros (1975, 30, 80, 111).

<sup>32</sup> Vgl. Bogusławski (1984), wo hinsichtlich des denotativen Status' und aspektuell-temporaler Besonderheiten im standardsprachlichen Bereich des Polnischen Unterschiede zwischen diesen Nullsubjekt-Typen festgestellt werden. Bogusławskis Beobachtungen beziehen sich jedoch auf systemimmanente Zusammenhänge, d.i. auf eine Distribution von "types", wohingegen meine Aussage

sich auf die Distribution von "tokens" (innerhalb einer Textsorte) bezieht. Wie das eine mit dem anderen verbunden ist, ist m.W. bislang noch nie näher untersucht worden.

- 33 Dem steht jedoch die syntaktische Struktur der russischen gesprochenen Umgangssprache (разговорная речь) gegenüber. (Vgl. Beispiel (20).) Eine gewisse Ausnahme stellt auch gerade der Briefstil dar, in dem der Schreiber in der Regel das Pronomen der 1. Person (bezogen auf sich selbst) nicht setzt. Zu Unterschieden des Gebrauchs im Mündlichen und Schriftlichen in beiden Sprachen vgl. auch Nilsson (1982, 32f., 38f.).
- 34 Vgl. Berger (1989), Weiss (1993, 61).
- 35 Vgl. sogar: "W tej akcji wzięło udział szereg ludzi." Dazu auch Weiss (1983) und Buttler et al. (1986/I, 346ff.).
- 36 Weiss (1993, 79): "(...) im Russischen werden uns signifikant häufiger grammatische bzw. lexikalische Informationen verschwiegen bzw. indirekt übermittelt als in anderen Sprachen."
- 37 Hier sei nachdrücklich betont, daß mit "Leerstelle" nicht "Ellipse" gemeint ist! Ersterer Terminus sollte vielmehr als ein Oberbegriff für den letzteren, den der "dummy elements" und den der "Nullen" aufgefaßt werden.
- 38 Prädikationen dieser Art ordnen i.d.R. einen rhematischen assertiven Nebensatz unter und stehen selbst in thematischer Position, so daß sie unmittelbar der linearen Informationsaufgliederung innerhalb einer Themenprogression dienen.
- 39 Den verbleibenden Prozentsatz von 4,58% (im Polnischen 3,99%) machen "Satzsubstitute" ohne Prädikationskern aus (Parzellierung etc.).
- 40 Zwischen Para- und Hypotaxe bestehen nachweislich kontinuierliche Übergänge. Als Einteilungskriterien galten in diesem Fall aber die Unterteilungen von Gliedsatzkonnectoren gemäß traditioneller Grammatiken.

### L i t e r a t u r

- Apresjan, Ju.D. 1986. "Tipy sintaksičeskogo otsutstvija v russkom jazyke", *Problemy semantiki predloženia: vyražennyj i nevyražennyj smysl (Tezisy kraevoj naučnoj konferencii, 30 sentjabrja – 2 oktjabrja 1986 g.)*, Krasnojarsk, 111-114.
- Berger, T. 1989. "Die transphrastische koreferentielle Subjekts- und Objektsellipse im Russischen", *Slavistische Linguistik 1988* (= Slavistische Beiträge, Bd. 242), München, 9-34.

- Bílý, M. 1981. *Intrasentential Pronominalization and Functional Sentence Perspective (in Czech, Russian, and English)*, Lund.
- Bogusławski, A. 1984. "Polskie nieidentyfikacyjne wyrażenia osobowo-referencjalne", *Polonica* 10, 49-69.
- Bulygina, T.V., Šmelev, A.D. 1990. "Sintaksičeskie nuli i ich referencial'nye svojstva", *Tipologija i grammatika* (otv. red. V.S.Chrakovskij), Moskva, 109-117.
- Buttler, D., Kurkowska, H., Satkiewicz, H. 1986. *Kultura języka polskiego*, t. 1, Warszawa.
- Chrakovskij, V.S. 1974. "Passivnye konstrukcii", *Tipologija passivnych konstrukcij. Diatezy i zalogi* (otv. red. A.A.Cholodovič), Leningrad, 5-45.
- Chrakovskij, V.S. 1993. "Osobennosti passivnych konstrukcij v russkom jazyke", unveröff. Ms. (Vortrag Univ. Hamburg).
- Comrie, B. 1989. *Language Universals and Linguistic Typology*. London.
- Doros, A. 1975. *Werbalne konstrukcje bezosobowe w języku rosyjskim i polskim na tle innych języków słowiańskich*, Wrocław etc.
- Gramatyka współczesnego języka polskiego* 1984. (pod red. Zuzanny Topolińskiej) t. I. *Morfologia*, t. II. *Składnia*, Warszawa.
- Guiraud-Weber, M. 1984. *Les propositions sans nominatif en russe moderne*, Paris.
- Jackiewicz, A. 1992. "Morphological exponence of impersonality with special reference to Polish *-no/-to* constructions and their English and German equivalents", *Linguistica Silesiana* 14, 131-138.
- Kasevič, V.B. 1992. "Sub'ektnost' i ob'ektnost': problemy semantiki", *Teorija funkcional'noj grammatiki*, t. IV. *Sub'ektnost'. Ob'ektnost' ...* (otv. red. A.V.Bondarko), Sankt-Peterburg, 5-29.
- Keenan, E.L. 1976. "Towards a Universal Definition of 'Subject'", C.N.Li (ed.), *Subject and Topic*, New York etc., 303-333.
- Korytkowska, M. 1990. *Z problematyki składni konfrontatywnej. (Na przykładzie bułgarskich i polskich zdań bezpodmiotowych)*, Wrocław etc.
- Leinonen, M. 1985. *Impersonal sentences in Finnish and Russian: Syntactic and semantic properties*, Helsinki.
- Mel'čuk, I.A. 1974. "O sintaksičeskom nule", *Tipologija passivnych konstrukcij. Diatezy i zalogi* (otv. red. A.A.Cholodovič), Leningrad, 343-361.



- Nilsson, B. 1982. *Personal Pronouns in Russian and Polish. (A Study of Their Communicative Function and Placement in the Sentence)*, Stockholm.
- Puzynina, J. 1993. "Die sogenannten 'unbestimmt-persönlichen' Formen in der polnischen Sprache", G. Hentschel, R. Laskowski (eds.), *Studies in Polish Morphology and Syntax*, München, 31-61.
- Richter, J. 1983. "Zur funktional-semantischen Kategorie der Personalität im Russischen und zur ihrer Rolle für die Beschreibung der unpersönlichen Sätze", *Potsdamer Forschungen*, Reihe A, Heft 56, Potsdam, 109-122.
- Růžička, R. 1986. "Typologie der Diathese slavischer Sprachen in parametrischen Variationen", *Die Welt der Slaven* 31, 225-274.
- Rytel-Kuc, D. 1990. *Niemieckie passivum i MAN-Sätze a ich przekład w języku czeskim i polskim*, Wrocław etc.
- Teorija funkcional'noj grammatiki* 1991. t. III. *Personal'nost'. Zalogovost'* (otv. red. A.V. Bondarko), Sankt-Peterburg.
- Weiss, D. 1983. "Zur typologischen Stellung des Polnischen (ein Vergleich mit dem Čechischen und Russischen)", *Schweizerische Beiträge zum IX. Internationalen Slavistenkongress in Kiev, September 1983*, Bern, Frankfurt/M., New York, 219-245.
- Weiss, D. 1984. "Kongruenz vs. Kongruenzlosigkeit: Zur typologischen Entwicklung des Polnischen", *Zeitschrift für slavische Philologie* 44, 144-192.
- Weiss, D. 1993. "Die Faszination der Leere. (Die moderne russische Umgangssprache und ihre Liebe zur Null)", *Zeitschrift für slavische Philologie* 53, 48-82.
- Wiemer, B. i. D. *Analityczne passivum w języku rosyjskim i polskim*.
- Wierzbicka, A. 1988. *The Semantics of Grammar*, Amsterdam/Philadelphia.
- Wiese, E. 1969. "Die Struktur unbestimmt-persönlicher Sätze im modernen Polnischen", *Zeitschrift für Slawistik* 14, 51-68.
- Wolińska, O. 1978. *Konstrukcje bezmianownikowe we współczesnej polszczyźnie*, Katowice.
- Quellentexte (Corpora).
- Russisch: "Ogonek"; 39-45, 52/1991 (insgesamt 70 Briefe).
- Polnisch: a. "Wprost"; 28, 31-38/1992 und 16-24/1993 – ...  
b. "Spotkania"; 16, 17, 19/1993 (insgesamt 104 Briefe).



## ХАРЬКОВСКОЕ ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО

С начала 1992 года на кафедре русского языка подготовительного факультета для иностранных граждан Харьковского политехнического университета работает Харьковское лексикографическое общество, объединяющее ученых, переводчиков, преподавателей, студентов, специалистов-нефилологов различных вузов Харькова. Одной из главных задач общество ставит перед собой составление и издание словарей, выработку теоретических основ лексикографической практики. В настоящее время словарная работа ведется по следующим направлениям:

- составление учебных терминологических минимумов;
- создание переводных лексикографических произведений на русском и украинском языках, а также многоязычных словарей, в том числе а) чисто лингвистических, б) филологических, в) терминологических, г) учебных словарных комплексов и др.

Обществом созданы:

1. Дубичинский В.В., В.А. Зубарева, С.П. Олейник. *Русско-английский толково-сочетаемый словарь по внешнеэкономической деятельности*. Харьков, 1992. 79 с.

Словарь представляет собой комплексное описание терминологической лексики. Это своего рода попытка в учебных целях объединить алфавитный толковый и аналогический (идеографический) принципы отображения терминов. Структура словарной статьи полностью оригинальна. Описываются: акцентологическая, грамматическая характеристика заголовочных единиц, дефиниции терминов, переводные эквиваленты, терминологическая сочетаемость словообразовательные возможности терминов. Словарь снабжен отдельным перечнем синонимических терминов.

2. *Современные проблемы лексикографии. Сборник научных трудов*. Под ред. В.В. Дубичинского, С.В. Вакуленко, А.И. Даниленко. Харьков, 1992. 286 с.

В сборнике представлены статьи лексикографов Украины, России, Белоруссии, Казахстана. Обсуждаются проблемы методологии лексикографической практики, терминологической лексикографии, типов словарей, национально-культурный аспект в словарях, вопросы компьютеризации словарной работы.

3. Дубичинский В.В., С.Б. Данилевич. *Терминологическая лексика русского языка по теме "Физические величины" в курсе элементарной физики. Часть первая.* Харьков, 1992. 68 с.

4. Дубичинский В.В., С.Б. Данилевич. *Терминологическая лексика русского языка по теме "Физические величины" в курсе элементарной физики. Часть вторая.* Харьков, 1992. 68 с.

Словари представляют собой переводно-сочетаемостные описания терминов. Предназначены для иностранных студентов, изучающих физику на подготовительных факультетах вузов.

5. Дубичинский В.В. *Лексические параллели (Монография).* Харьков, 1993. 156 с.

В монографии исследуется лексический аспект взаимоотношений языка и культуры. Впервые в лингвистическую теорию вводится термин "лексические параллели" - внешне сходные лексические единицы сравниваемых языков. Автор исследования на богатом теоретическом и практическом материале доказывает необходимость и актуальность данного термина, который объединяет в единую терминологическую систему такие известные в лингвистике и в то же время спорные понятия, как "интернационализм", "псевдоинтернационализм", "ложные друзья переводчика", "межъязыковые омонимы", "межъязыковые паронимы" и др. В работе поднимаются также вопросы лексических заимствований, национально-культурной специфики слова, единого международного языка.

6. Дубичинский В.В., С.М. Клебанова. *Краткий словарь театральной лексики (русский - английский - французский - испанский).* Харьков, 1993. 112 с.

Словарь включает наиболее употребительные термины и терминологические словосочетания театральной лексики; представлены готовые речевые конструкции, необходимые для общения в данной профессиональной сфере. Комплексно описывается алфавитно-гнездовой принцип отображения терминов и терминологических словосочетаний.

7. Боярова Л.Г., А.П. Корж. *Краткий русско-украинский словарь современных математических и экономико-математических терминов.* Харьков, 1993. 96 с.

Словарь содержит около 5000 современных терминов, четко устанавливается норма употребления украинских терминологических новообразований.

8. *Вокабулум эт вокабулариум. Сборник научных работ. Вып. 1.* Под ред. В.В. Дубичинского, С.В. Вакуленко, А.И. Даниленко. Харьков, 1994.

В сборнике поднимаются проблемы методологии лексикографии, обсуждаются вопросы терминографии, описываются словарные эксперименты и гипотезы. Участвуют авторы из Украины, России, Польши, Великобритании, Израиля.

9. Дубичинский В.В. *Искусство создания словарей. Конспекты по лексикографии*. Харьков, 1994. 102 с.

В учебном пособии обсуждаются вопросы теории и практики создания словарей: принципы и методы лексикографирования, типология словарных произведений, методика работы над терминологическими словарями, законы лексикографии. Книга снабжена лексикографическим глоссарием, обширным списком литературы по вопросам словарной теории и практики, резюме на английском языке.

Общество видит свои задачи не только в издании различных словарных материалов, но и в концентрации и координации лексикографических сил Украины и других стран, в организации и проведении конференций, семинаров, обсуждений. С 1994 года Харьковское лексикографическое общество является членом международной организации лексикографов ЕВРАЛЕКС и международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы МАПРЯЛ. Обществом установлены профессиональные связи с Лексикографическим центром университета г. Эксетера (Великобритания), с издательствами Джон Бенджамин (Голландия) и Кернерман (Израиль), с журналом "Языки мира" (Германия), со многими другими лингвистическими центрами.

2-ая Международная конференция Харьковского лексикографического общества (Алушта, Крым, 25 - 27 мая 1995 г.)

На 2-ую Международную конференцию "Современные проблемы лексикографии" собрались ученые из Харькова, Донецка, Житомира, Одессы, Симферополя, Москвы, Липецка, Орла, Тамбова, Мичуринска, Владимира, Гданьска, Магдебурга, Клагенфурта.

На открытие конференции с обзорным методологическим докладом на тему "Антонимии лексикографии" выступил координатор Харьковского лексикографического общества В.В. Дубичинский.

Принципиальные проблемы терминографии и "терминологических ключей" освещались на первом пленарном заседании в докладе В.Ф. Новодрановой (Москва). Также на первом пленарном заседании разгорелся принципиальный диспут по докладу М. Грабской (Гданьск) "Потенциальный словарь учащегося: понятие и принципы описания". Участники конференции отметили, что исследователь стоит на пороге интересных открытий в теории языкознания и методике преподавания языков.

С интересным, основополагающим докладом выступил В.М. Никонов (Липецк) "Современная лингвистика и русская лексикография: состояние и перспективы взаимодействия".

Вопросы лингвистической теории в лексикографической практике были глубоко освещены в докладах А.В. Петрова (Симферополь) "Построение частично-гнездового толкового словаря сложных отглагольных имен", Е.В. Алтабаевой (Мичуринск) "К определению термина "оптатив" в словаре лингвистических терминов", В.В. Цыбулькина (Харьков) "К проблемам презентации лексики студенческого социолекта в справочно-толковом словаре научного типа".

В сообщении А.Л. Шарандина (Тамбов) "Грамматика как объект лексикографии" рассматривалась проблема включения грамматического материала в лексикографические описания. Ее решение должно основываться на грамматической концепции, которая учитывает взаимодействие лексики и грамматики.

В докладе Т. Ройтера (Клагенфурт) "Лексикографическое описание экзистенциальных глаголов русского и немецкого языков" из числа бытийных глаголов рассматривались пары *случаться/случиться, происходить/прозойти*, глаголы *быть* и *идти*, а также их немецкие эквиваленты. Для русского языка обсуждались особенности употребления глаголов для выражения разных аспектуальных значений (многократное, процессное, общефактическое и точечное), указывалось на устойчивость сочетаний с данными глаголами в русском и немецком языках.

Вопросы сопоставительной лингвистики и лексикографии были также освещены в выступлениях Е.В. Ковальчук (Владимир) "Фразеологические единицы со значением говорения и молчания в русском и английском языках" и В.Н. Канистратенко (Харьков) "Выражение адъективных характеристик в русском и французском языках".

Сообщение А. Пстыги (Гданьск) "Лексические инновации в современном русском и польском языках и их лексикографическое описание" было посвящено семантическим инновациям, которые вызваны изменением стереотипов и критериев оценки многих понятий. На их примере видно, как аксиологическая шкала, опирающаяся на актуально действующую систему ценностей, воплощается также в языке, оказывает влияние на выбор, переоценку и интерпретацию лексических единиц.

Секция "Терминография" основное внимание уделила обсуждению проблем переводных терминологических словарей и трудностям становления украинской терминологии: Л.А. Пономаренко (Житомир) "Принципы составления двуязычного словаря терминов для учебных целей", Л.Г. Боярова (Харьков) "Терміни-синоніми як об'єкт термінографії", И.А. Карбивничий (Донецк) "Семантизация термина в учебном словаре", С.И. Евдощенко (Харьков) "Об учебном словаре химических терминов для подготовительных факультетов", Е.А. Шеломов, Ю.А.

Романов и С.Б. Данилевич (Харьков) "Принципы составления русско-английского словаря математических терминов", В.Ф. Новодранова (Москва) "Принципы составления учебного словаря ортодонтических терминов", К. Шимпф (Магдебург) "Об опыте подготовки словарей по современной экономической терминологии".

Новый импульс в литературоведческую лексикографию вдохнули сообщения В.П. Изотова (Орел) "Русские писатели. Лингвостилистический тезаурус" и "Словарь индивидуально-авторских слов В.С. Высоцкого".

Основам компьютерной лексикографии был посвящен доклад И.А. Ясницкой (Харьков) "Проблемы создания автоматического компьютерного словаря".

С новыми словарными проектами участников конференции познакомили Н.А. Еськова (Москва) "О новом издании "Орфоэпического словаря русского языка", Н.Г. Иванова (Одесса) "О принципах создания учебного тематического словаря-минимума интернациональных компонентов медицинских терминов" и О.К. Романова (Одесса) "Учебный словарь неологизмов русского языка (к постановке проблемы)".

Использование двух рабочих языков конференции (русского и украинского) не затрудняло профессионального общения и адекватно обеспечивало полное взаимопонимание участников конференции.

*Дубичинский Владимир Владимирович*

координатор Харьковского лексикографического общества

Адрес: Украина, 310023 Харьков, ул. Веснина, 5-А,

подготов. фак-т Харьк. политехнич. ун-та,

Харьковское лексикографическое общество.

Тел: (0572) 45 01 02; Тел + факс: (0572) 43 50 94





**M. Wachtel**, *Russian Symbolism and Literary Tradition (Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov)*, The University of Wisconsin Press, 1994, 260 p.

Заглавие этой книги формулирует серьезную теоретическую проблему, которую историки русской литературы нередко игнорируют, препроводжая ее мифическим "будущим исследователям". Подзаголовок переводит вопрос в облюбованную "литературоведением факта" литературно-историческую плоскость, монотонный ландшафт которой нарушается лишь словом "The Poetics". В сущности, написанная книга больше относится к подзаголовку, чем к заглавию (компетентная, но несколько инородная в тексте полемика с Харальдом Блумом – не в счет). Однако книга М. Вахтеля – не свод информации о Гете и Новалисе у Вячеслава Иванова, не каталог "заимствований и влияний", но цельное и убедительное научное произведение. Ради стройности замысла автор жертвует незыблемым принципом полноты фактического материала, исключая из рассмотрения ивановский перевод "Prometheus'a" Гете ("it reveals of Ivanov's creative interest in Goethe"); не щеголяет он и знанием архивных материалов, отмеряя их скупой и обдуманно.

Помимо уже упомянутой дискуссии с Блумом, во вступлении ("Introduction") Вахтель вкратце излагает историю русского германофильства, напоминая читателю переводческую деятельность Жуковского, гегельянство двадцатых годов XIX века и многие другие эпизоды. Вахтель вполне отдает себе отчет в том, сколь мало русские шеллинги, канты и ницше походили на их немецкие образцы (см., напр.: "As Bely's 'strong misreading' suggests, Symbolist reception contained a marked creative component"). Наиболее интересная часть введения рисует контуры темы "Вячеслав Иванов и немецкая культура". Здесь Вахтелю удается в немногих словах сказать многое и о студенческих занятиях Иванова немецкой литературой, и о его неприязни к неокантианству и безразличии к немецкой поэзии XX века, и, наконец, о том преодолении русского эмигрантского комплекса, которым отличалась многосторонняя и многоязычная деятельность Иванова в 20-е–30-е годы.

После завершения "рамочной" части в главе 1 ("The Years of Apprenticeship: Vyacheslav Ivanov's *Lehrjahre*") начинается кропотливая прорисовка одной из двух основных линий исследования – "Гете и поэтика Вячеслава Иванова". Своего рода предысторией оказывается здесь "Русский Фауст" (1887), ученическая вариация на гетевскую тему с неожиданными аллюзиями на "Бориса Годунова". В творчество Иванова, аргюги зрелое и враждебное к хронологии, "Русский Фауст" вмещается с трудом: "It is curious that Ivanov focuses intently on the opening scenes of *Faust*. Already in *Pilot Stars* ("Кормчие Звезды" (1903), первая поэтическая книга Иванова – К. П.) he displays a marked preferense for the mystical, lyrical, less plot oriented part of Goethe's *Faust*". Следующий "гетеанский" текст – стихотворение 1899 г. – также скорее наследует Тютчеву и Баратын-

скому, нежели выражает Иванова. Как показывает Вахтель, Гете входит в творческую биографию Иванова не через переводы и панегирики, но через драматические отношения с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал. Вполне по-символистски Иванов превращает тексты в творческие и жизненные установки, оглядываясь на Гете и в итальянском путешествии, и в составлении "Кормчих звезд".

Вторая глава ("Ivanov's Bride of Corinth: Introduction to a Syncretic Poetics") показывает Иванова уже во всеоружии поэтического и критического мастерства. Демонстрирует мастерство и его интерпретатор, дешифруя субтекст гетевской баллады в стихах и прозе, никак эксплицитно на Гете не указывающих. Диапазон выявляемых реминисценций (от "relatively simple use of intertextuality" до "specific motivic and overarching symbolic echoes") позволяет реально опутить глубину и многослойность поэтического мира Иванова. Углубленный текстуальный анализ в третьей главе ("Faust and Ivanov's Conception of the Symbol") сменяется выяснением философской подоплеку мифотворческого сближения Гете и В. Иванова. Интерконцептуальным звеном здесь (как часто и ниже) оказывается В.С. Соловьев, именуемый "неоплатоником". Неоплатонизм понимается автором так широко ("Ivanov's worldview is essentially Neo-Platonic, based on a dualism between the phenomenal and noumenal worlds"), что в его широкое русло, наряду с Ивановым, попадают не только все символисты, но и большинство их поэтических и философских предшественников. Но вслед за общим выявляется и частное – детально продуманная Ивановым концепция "реалистического символизма". В борьбе с хронократической догматизацией творчества Иванов переводит знаменитое гетевское "Gleichnis" как "символ" – "realia", но не "realiora"... В следующей главе ("Faustian Allusions in *Pilot Stars, Transparence and Tender Mystery*") М. Вахтель показывает, какие изменения претерпевают основные понятия гетевской эстетики и натурфилософии, ассимилируясь в художественном мире Иванова. Несхожее сходство гетевского "Abglanz" и ивановского "отзвук" – лишь один из многих параллельных рядов, выявленных автором книги.

Вторая часть книги ("Ivanov i Novalis") в самом начале обнаруживает резкое несходство с первой. Ивановские переводы из Гете оказались автору для рассматриваемой темы малосущественными, переводы из Новалиса, напротив – наиболее существенными: "Completed in a mere two month during a time of personal crisis, they served as a defining moment in Ivanov's poetic and spiritual development". Как и Гете, Новалис был введом русской культуре по крайней мере со времени Жуковского, но мистический импульс его поэзии был востребован и задействован в эстетических спорах лишь в начале XX в. Приводимый в книге список переводчиков, интерпретаторов, пропагандистов Новалиса весьма внушительен, но по словам Вахтеля, "no one took more serious steps to propagandize Novalis than Vyacheslav Ivanov". Чтобы стать авторитетными в символической системе ценностей, переводы из Новалиса должны были стать не только творческой удачей, но и жизненной правдой их автора. Для этого, в свою очередь, лексика, стилистика, а подчас и топика Новалиса должны были измениться, применяясь к требованиям эстетики и поэтики Ива-

нова. Эффективный пример этого приспособления – сравнение черного (более точного!) и белого вариантов перевода "Geistliche Lieder": в последнем появляется отсутствующее в оригинале, но чрезвычайно важное для Иванова слово-понятие "лик" (см., к примеру, его статью "Лик и личина").

Исследование личности Иванова в переводах из Новалиса продолжается в следующей главе ("Zhiznetvorchestvo: the Conflation of Art and Life"). М. Вахтель не разделяет присущей многим авторам наивной приверженности своим персонажам и безразличия к другим параллельным явлениям: он, например, не отказывается видеть в отношениях Иванова и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал черты диалога Данте и Беатриче. Однако первоочередное внимание привлекают, конечно, параллели, отсылающие к творчеству Новалиса и романтической легенды о нем, созданной Л. Тиком и подхваченной Ивановым. В следующей главе ("Beyond Translation: Novalis as a Source for Ivanov's Poetry") выявление следов влияния Новалиса продолжается уже за пределами перевода. Разговор, таким образом, возвращается к рекуррентности основных мотивов ивановской эстетики: говоря о стихотворении Иванова "Веси" с эпиграфом из Новалиса, Вахтель отмечает, что "most of the allusions to 'Liebeszähren, Liebesflammen' refer not directly to Novalis, but rather to Ivanov's own Novalis translation".

Значительный интерес представляет заключительная глава книги ("Metrical Semantics and the Hymns to the Night"). Зачастую рассуждения о семантике метра в историко-литературных исследованиях сводятся лишь к сличению метрико-тематических особенностей анализируемых текстов с известными "шаблонами" М.Л. Гаспарова и К.Ф. Тарановского. Вместо этого малопродуктивного занятия Вахтель вновь обращается к смысловым различиям двух художественных систем, скрытым под маской эквиметричности.

Заключение ("Conclusion") подводит итоги кропотливого и плодотворного анализа: "Ivanov's reception of Goethe and Novalis represents an essentially agglutinative approach to tradition. For Ivanov, these writes were classics not only because they comprehended and expressed certain fundamental truths, but also by virtue of the powerfull they gave to future generations". Вывод может показаться скромнее предлагаемого ему труда, но такова уж творческая манера автора: вкус, чувство формы и верность замыслу позволили ему сделать анализ сложных проблем легким для чтения. Дело читателя – пройти весь путь вместе с автором, не соблазнившись легкостью поверхностного восприятия этой серьезной и увлекательной книги.

К.Ю. Постоутенко



## **Krise der Aufklärer und neue Solisten. Russische Literaturzeitschriften 1993–94**

Die Geschichte der russischen Literatur hängt eng mit den Formen ihrer Vermittlung zusammen, zu deren wichtigsten die literarischen Monatszeitschriften gehören. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts sind sie gewissermaßen ein Modell der literarischen und gesellschaftlichen Kommunikation in Rußland. Sie waren in verschiedenen Epochen jeweils ein Spiegel des öffentlichen Austauschs der Gesellschaft und haben zugleich den literarischen Prozeß entscheidend mitgeprägt. In den letzten Jahren der Perestrojka sind diese traditionsreichen sogenannten "dicken" Zeitschriften in eine tiefe Krise geraten, was vor allem durch die wirtschaftlichen Probleme der Umstellung von verstaatlichter zu marktwirtschaftlich organisierter Kultur bedingt ist, aber darüber hinaus ein Ausdruck tiefgreifender Umbrüche in der russischen Intelligenz und ihrer literarischen Kommunikation ist. Nach dem Abbau der Zensur, der die Schranken zwischen ehemals getrennten kulturellen Sphären geöffnet und den literarischen Untergrund aus Vergangenheit und Gegenwart gleichermaßen an die Oberfläche gebracht, d.h. öffentlich verfügbar gemacht hat, sind neben die etablierten Zeitschriften auch neue Formen literarischer Periodika getreten. Diese können zwar quantitativ den dicken Zeitschriften keinerlei Konkurrenz machen, aber einige von ihnen stellen qualitativ eine nicht zu übersehende Herausforderung dar, was auch bestätigt wird durch die Tatsache, daß zwei neue Zeitschriften, VESTNIK NOVOJ LITERATURY und SOLO mit dem 1992 erstmals verliehenen englisch-russischen Booker-Preis ausgezeichnet wurden. Es wäre eine lohnende Aufgabe, den Prozeß der Verzahnung verschiedener Literatursphären anhand der Veränderungen der literarischen Periodika zu untersuchen. Der vorliegende Artikel will ein erster Schritt dazu sein, indem er einen Überblick über die derzeitige Landschaft der literarischen und literaturwissenschaftlichen Periodika gibt, in Umrissen die Situation und Tendenzen eines Profilwandels einiger traditioneller Zeitschriften aufzeigt und demgegenüber eine Reihe neuer Periodika vorstellt. Zum Schluß werden mit NOVOE LITERATURNOE OBOZRENIE und DE VISU zwei literaturwissenschaftliche Zeitschriften neuen Typs etwas näher beschrieben.

### **Eine historische Institution**

Ein kurzer Rückblick auf die Geschichte kann die Stärke der Tradition der dicken Zeitschriften, ihre gesellschaftliche Bedeutung und ihre enge Verflechtung mit der Literatur vergegenwärtigen. Schon im 19. Jh. gruppierte sich die oppositionelle Intelligenz um einige literarische Zeitschriften, im Unterschied zur Tagespresse, die häufig wesentlich staatsnäher und -abhängiger war. Oft wurden die Zeitschriften von namhaften Dichtern und Schriftstellern gegründet und geleitet (VESTNIK EVROPY von V.A. Žukovskij und N.M. Karamzin, SOVREMENNİK von A.S. Puškin, OTČESTVENNYE ZAPISKI von N.A. Nekrasov, VREMJA bzw. ÉPOCHA von F.M. Dostoevskij)<sup>1</sup>, was ihr Ansehen steigerte und den engen Zusammenhang von Literatur und gesellschaftlichem Engagement bestätigt. Die

meisten der großen Romane von Tolstoj, Turgenev und Dostoevskij erschienen zunächst als Fortsetzungsfolgen in den literarischen Zeitschriften und erst später als Bücher. Auch die Herausbildung der spezifisch russischen Form der Literaturkritik in ihrer halb literarischen, halb publizistischen, breit räsonnierenden Ausprägung, die ganz im Gegensatz zur westeuropäischen Form von Rezensionen literarischer Neuerscheinungen in der Tages- und Wochenpresse<sup>2</sup> steht, hängt eng mit der Institution der dicken Zeitschriften zusammen. - Im 20. Jh. setzten sich diese Traditionen im wesentlichen fort. Man denke an die Bedeutung der symbolistischen Zeitschriften MIR ISKUSTVA oder APOLLON, in den 20er Jahren an die avantgardistischen bzw. proletarischen Zeitschriften LEF/NOVYJ LEF und NA POSTU oder an KRASNAJA NOV'. Zwischen 1930-53 wurde die Anzahl der dicken Zeitschriften extrem reduziert und durch politische Gleichschaltung beschnitten - verboten wurden u.a. LITERATURNYJ KRITIK 1940, 1942 KRASNAJA NOV' und LENINGRAD nach dem ZK-Erlaß gegen Achmatova und Zoščenko von 1946. Aber kurz vor und nach dem 20. Parteitag bewirkten etliche Neugründungen seit den späten 50er Jahren eine Wiederbelebung der Landschaft: 1955 wurde JUNOST' gegründet, 1956 NAŠ SOVREMENNİK, 1957 MOSKVA und VOPROSY LITERATURY, 1958 RUSSKAJA LITERATURA, 1963 kamen MOLODAJA GWARDJA und 1973 LITERATURNOE OBOZRENIE hinzu. Vor allem in der Tauwetterperiode entwickelten sich einige Zeitschriften zu Institutionen einer kritischen Gegenöffentlichkeit, indem sie die aus ideologischen Differenzen innerhalb der politischen Führung erwachsenden begrenzten Spielräume nutzten. In den sechziger Jahren exponierten sich in gegenseitiger Konkurrenz besonders zwei Zeitschriften: A. Tvardovskijs NOVYJ MIR mit ihrer sozialkritischen Ausrichtung, und OKTJABR', die unter V. Kočetov eine eher sozialpädagogische Linie verfolgte. Die Funktion jener Publikationen und Redaktionen für die Ausdifferenzierung einer ganzen Generation läßt sich vielfach belegen und wurde z.T. bereits wissenschaftlich analysiert.<sup>3</sup> Nach dem erzwungenen Ende des liberalen Kurses von NOVYJ MIR und der Absetzung Tvardovskijs als Chefredakteur 1970 veränderten sich auch die Konstellationen und entsprechende Bindungen von Autoren und Kritikern an Zeitschriften. In den siebziger und frühen achtziger Jahren profilierten sich ehemals zweitrangige Zeitschriften wie DRUŽBA NARODOV und NAŠ SOVREMENNİK, indem sie die bekannten Autoren für sich gewannen, vor allem aber indem sie durch ihre publizistischen Beiträge ideologische Lager formierten. Nach der Parteiresolution für eine strengere ideologische Kontrolle durch die Literaturkritik 1972 wurde die Zeitschrift LITERATURNOE OBOZRENIE gegründet. Die sogenannte Stagnationszeit ist gekennzeichnet durch zwei verschiedene Tendenzen: während eine schärfere Polarisierung in nationalistische (um NAŠ SOVREMENNİK gruppierten sich MOLODAJA GWARDJA, MOSKVA) und liberaldemokratische Programme die ideologischen Lager immer mehr trennte, rückten gleichzeitig innerhalb dieser Lager Zeitschriftengruppen zusammen, wodurch sie einander immer ähnlicher wurden.

### Die kultursoziologische Bedeutung der "dicken" Zeitschriften

Als Institution aber bildeten die literarischen Monatszeitschriften eine Säule der Wort- und Lesekultur und übernahmen darüber hinaus Funktionen der individuellen wie kollektiven Identitätsbildung und Selbstvergewisserung. An ihre Redak-

tionen richtete sich eine Vielzahl von Leserbriefen, so daß sie auch ohne deren Veröffentlichung ein wichtiges Bindeglied zwischen Autoren und Lesern darstellten. Ihre Wirkung erstreckte sich auf die sogenannte "humanitäre"<sup>4</sup> und technische Intelligenz der Metropolen wie auch der vielen anderen Städte des Landes. Sie vermittelten zwischen geistiger Elite und breiter intellektueller Mittelschicht, zwischen Stadt und Land, auch zwischen den Generationen. Ihre Bedeutung im Prozeß der gesellschaftlichen Gruppenbildung muß sehr hoch veranschlagt werden. Manche Soziologen schätzen sie heute höher ein als die der neuen politischen Parteien.<sup>5</sup>

Die Wirkung der dicken Zeitschriften lag vor allem darin, daß sie mit jeweils eigenen programmatischen Konzeptionen durch ihre Kontinuität und Regelmäßigkeit relativ konstante Leserschaften an sich banden und so deren Bewußtsein z.T. über Jahrzehnte hinweg prägten. Ein dem Mündlichen angeglichenen Stil und der familiäre Gesprächston, häufig mit dem verschiedenen auffüllbaren "wir" der ersten Person Plural, gehören zu ihren typischen Merkmalen. Durch all dieses bildete sich jene Homogenität des Diskurses<sup>6</sup> heraus, die - gerade aus der Rückschau sich nun auflösender Strukturen - von einem relativ geschlossenen Rezeptionskreis zu sprechen erlaubt. Bestimmte Veröffentlichungen - nicht nur spektakuläre literarische Erstveröffentlichungen, sondern auch literaturkritische und publizistische Texte - wurden zu gesellschaftlichen Ereignissen, lösten breite Diskussionen aus; durch diese Selektion floß ständig ein informeller Strom von Themen, Werken, Problemen mit einer jeweiligen Bedeutungshierarchie. Typisch für die Beiträge vieler Kritiker und Publizisten ist ein an mündliche Gesprächsformen angelehnter Stil mit vielen Anspielungen auf andere frühere Veröffentlichungen. Dies deutet auf eine vertraute Leserschaft hin und belegt die Vernetzung der literarischen Kommunikation. Über die Zeitschriften bildeten sich - in unvergleichlich stärkerem Maße als in der disparaten westlichen Öffentlichkeit - intellektuelle "mainstreams", sammelte sich das "symbolische Kapital" der Intelligenz.<sup>7</sup>

### **Das "goldene Zeitalter" der Literaturzeitschriften (1987-90)**

Es ist daher kein Zufall, daß zu Beginn des Umbruchs, zwischen 1987-1990, die literarischen Zeitschriften in der gesellschaftlichen Diskussion eine Schlüsselposition einnahmen, die erst seit Anfang der 90er Jahre z.T. von einer Dominanz der Tages- und Wochenpresse und anderer Medien abgelöst wird. In den genannten Jahren erlebten die etablierten Zeitschriften zunächst einen schwindelerregenden Aufschwung, der sich vor allem dem Abdruck von Werken des ehemals zensurierten literarischen Erbes verdankt. Indem sie schneller als Buchverlage auf die neue Glasnost<sup>1</sup> reagieren konnten, durch die zentral - über die Post - organisierte Verbreitung im ganzen Land und durch das Erscheinen im Monatsrhythmus für ausführliche Diskussionsbeiträge prädestiniert, steigerten vor allem die Zeitschriften NOVYJ MIR, ZNAMJA, DRUŽBA NARODOV und OKTJABR<sup>2</sup> ihre Auflagen um 80-430%.<sup>8</sup> Bei fast allen stand am Anfang dieses Booms ein Wechsel der Redaktionsleitungen, Schriftsteller und führende Persönlichkeiten der Tauwettergeneration lösten die Funktionäre aus der Brežnev-Zeit ab, G. Baklanov übernahm nach dem Tod von V. Koževnikov die Zeitschrift ZNAMJA, S. Zalygin nach V. Karpov, dem Vorsitzenden des sowjetischen Schriftstellerver-

bandes, NOVYJ MIR. Den Zensurabbau vorantreibend, stürzten sich alle Zeitschriften gleichermaßen auf das bisher unterdrückte literarische Erbe, so daß die ohnehin nicht sehr stark ausgebildeten Profile sich weiterhin annäherten. Es gab kaum mehr "eigene", für das ideologisch-programmatische Profil einer bestimmten Zeitschrift typische Autoren, verschiedene Werke eines Autors - z.B. Bulgakov, Nabokov und Platonov - erschienen in mehreren Zeitschriften, mitunter sogar ein und derselbe Text - wie z.B. Bulgakovs Stück "Adam i Ėva" und A. Achmatovas Poem "Rekviem".<sup>9</sup> Eine weitere Verzerrung ergab sich aus der Tatsache, daß das führende Genre der "Schubladenliteratur" der große historische bzw. sozialpsychologische Roman war. Der fortlaufende Abdruck so umfangreicher Werke wie Pasternaks "Doktor Živago", Grossmans "Žizn' i sud'ba", Rybakovs "Deti Arbata" oder Dudincevs "Belye odeždy" machte die Zeitschriften teilweise zu Anhängseln ihres Primärliteraturteils. Nicht zuletzt dadurch wurde auch lange Zeit der Weg für neue modernere Literatur blockiert.

In den ersten Jahren der Perestrojka verdankten einige der dicken Zeitschriften ihre ungeheure Popularität nicht nur dem Abdruck von Werken der "Schubladenliteratur". Bestimmte aufsehenerregende Dokumentationen und Beiträge von Publizisten, Historikern, Literaturkritikern oder Ökonomen, wie z.B. A. Seljunin, N. Šmelev, I. Kljamkin, A. Cipko u.a. förderten und spiegelten zugleich das außerordentliche Interesse und die schnell wachsende Politisierung in der Bevölkerung.<sup>10</sup> Diese Jahre, die V. Lakšin als "goldenes Zeitalter der russischen literarischen Zeitschrift" bezeichnete<sup>11</sup>, waren erfüllt mit großen Hoffnungen auf eine breite Popularisierung der ehemals verbotenen hohen Literatur<sup>12</sup>, die sich später allerdings vielfach als Illusionen erwiesen.

### Krisen und Neuanfänge

Ab 1990/91, noch vor dem Ende der Perestrojka, machte ein neues Pressegesetz (Juni 1990) die Loslösung der Monatszeitschriften aus der Bindung an Schriftstellerverbände und gesellschaftliche Organisationen möglich. Durch die Streichung staatlicher Subventionen und durch den Einbruch marktwirtschaftlicher Bedingungen gerieten sie aber zugleich in eine tiefe Existenzkrise. Steuer- und Preissteigerungen (die Freigabe der Papierpreise ließ diese um bis zu 400 % steigen), z.T. politisch motivierte Produktions- und Vertriebschwierigkeiten stürzten die Auflagen selbst der erfolgreichsten Zeitschriften wie z.B. NOVYJ MIR, ZNAMJA und DRUŽBA NARODOV von einem Jahr zum anderen um 75-90%. Zusätzlich zum gestiegenen Preis konnten ihre monatlichen Hefte 1990/91 nur in großen Abständen, mit Unterbrechungen oder mit reduziertem Umfang erscheinen.<sup>13</sup> Dramatische Appelle sprachen vom Ende der dicken Zeitschriften und damit vom Ende einer Lesekultur, die das geistige Leben und die öffentliche Kommunikation in Rußland seit mehr als 150 Jahren geprägt hat. Im Februar 1992 schrieben Mitglieder des russischen PEN-Zentrums einen offenen Brief an B. El'cin mit der dringenden Aufforderung, den drohenden Untergang der Zeitschriften durch finanzielle Schutzmaßnahmen zu verhindern. El'cin reagierte tatsächlich mit einem Erlaß über Subventionen, der die Situation allerdings nur vorübergehend und sehr geringfügig milderte.<sup>14</sup> Eine gewisse Hilfe beim Übergang zur Selbstfinanzierung brachte erst Mitte 1993 das erheblich großzügigere Kulturfinanzierungsprogramm des amerikanischen Milliardärs G. Soros. Es



setzte - wohlüberlegt - im Bereich der Distribution an, indem es landesweit den Bibliotheken Mittel für die Abonnie rung literarischer Zeitschriften zur Verfügung stellte.

1993 sind manchen düsteren Prognosen zum Trotz nach wie vor alle bekannten dicken Zeitschriften vom Typ "literaturno-chudožestvennyj i obščestvenno-političeskij žurnal" erschienen. Ihre Auflagen bewegen sich jetzt im Durchschnitt knapp unter dem Niveau der Vor-Perestrojka-Jahre, haben allerdings weiterhin mit verschiedenen Finanzierungsmodellen um ihr Überleben bzw. um Stabilisierung zu kämpfen. Da es ihnen in der Regel nicht gelungen ist, neue Leserschichten an sich zu binden, geht die Rückläufigkeit ihrer Auflagen einher mit einer Alterung der Leserschaft. So wurde z.B. festgestellt, daß die nationalistisch orientierten Zeitschriften zunehmend von älteren Angehörigen der nicht-hauptstädtischen mittleren Intelligenz gelesen werden, die nach soziologischen Forschungen als am wenigsten innovationsfreudige Schicht gilt. Proportional zu den übrigen Zeitschriften haben sie am meisten Leser verloren und ihre Attraktivität ist seit 1990, laut Umfragen, stark gesunken.<sup>15</sup> Daß ihre Auflagen trotzdem nach wie vor relativ hoch sind, hängt zum einen mit der Abonnie rungstradition von nach wie vor konservativen administrativen Stellen im Landesinneren zusammen, zum anderen sind indirekte politisch motivierte Finanzhilfen zu vermuten.<sup>16</sup>

Die Krise hat vor allem, aber nicht ausschließlich ökonomische Ursachen. Mit der Auflagensenkung deutet sich auch ein Prozeß der Normalisierung einer vormals übermäßig literaturzentrierten Kultur an. Die relative Geschlossenheit der Kommunikation innerhalb der Intelligenz ist aufgebrochen und weicht einer neuen unübersichtlichen, diffusen Offenheit. Die meisten Werke des "literarischen Erbes" waren bis 1990 gedruckt, der Buchmarkt holte mit neuen Editionen auf, bisherige außerliterarische Funktionen, die der Literatur z.T. ihre breite Wirksamkeit gesichert hatten, entfielen in dem Maße, wie sich die jeweiligen Bereiche Geschichtswissenschaft, Philosophie, Religion, Publizistik etc. selbständig entfalten und artikulieren konnten. Tages- bzw. Wochenpresse und audiovisuelle Medien haben größeres Gewicht bekommen. Außerdem ist seit dem Ende der Sowjetunion das Absatzgebiet erheblich kleiner geworden. Aber auch innerhalb der Zeitschriftenlandschaft sind die etablierten Periodika erstmals in offene Konkurrenz zueinander gestellt, in der sie ihre Position nicht mehr unangefochten behaupten können.

Die Welle der starken Ideologisierung mit dem Hauptgewicht auf literarischen Werken der Vergangenheit und politischer Publizistik ist - etwa seit dem Augustputsch von 1991 - vorbei, und der auffallendste Zug der letzten Jahre ist eine starke Entpolitisierung. Die meisten der bekannten, NOVYJ MIR, DRUŽBA NARODOV und OKTJABR', sind weiterhin dem konventionellen Kultur- und Literaturverständnis der sogenannten Šestidesjatniki und dem Abdruck von Werken aus der Vergangenheit verpflichtet; NOVYJ MIR, MOSKVA und LITERATURNAJA UČEBA haben deutlich religiöse bzw. religionsphilosophische Tendenzen entwickelt, letztere gibt sich interdisziplinär und hat sich auch den bildenden Künsten geöffnet. NAŠ SOVREMENNİK, MOLODAJA GVARDIJA und MOSKVA haben ihr Profil weiter in eine aggressiv nationalistische bzw. nationalbolschewistische Richtung geschärft. Einen gewissen programmatischen Wettstreit, der die früheren Diskussionen zwischen den Protagonisten Solženicyn und Sacharov fortsetzt, gibt es zwischen NOVYJ MIR und ZNAMJA, erstere ist den Texten und Positionen

Solženicyns verpflichtet, letztere druckte die Memoiren Sacharovs und vertritt dessen Positionen.<sup>17</sup> Die auf Rezensionen spezialisierte Zeitschrift LITERATURNOE OBOZRENIE versucht sich mit literatur- und lesersozilogischen Beiträgen zu profilieren. Auf die Herausforderungen neuer avantgardistischer Literatur reagierten nur ZNAMJA und, vereinzelt auch DRUŽBA NARODOV und JUNOST'.

ZNAMJA hat ihr Profil in den vergangenen Jahren am radikalsten gewandelt, vom parteiloyalen Organ der auf Kriegsthemen spezialisierten sogenannten "Sekretärliteratur" zum liberalen Vorreiter der Perestrojka und schließlich seit 1990 zur ersten unabhängigen Zeitschrift, die sich nur neuer Literatur aller ästhetischer Richtungen widmet. Sie druckt regelmäßig neue Autoren der "anderen Prosa", darunter den Booker-Preisträger des Jahres 1993, V. Makanin, sowie zwei weitere Kandidaten, O. Ermakov und F. Gorenštejn, und bemüht sich außerdem mit literaturkritischen Beiträgen um die ästhetische Vermittlung der postsowjetischen bzw. postmodernen Literatur. ZNAMJA, die nach dem freiwilligen Rücktritt von Baklanov seit 1994 von dem Kritiker S. Čuprinin geleitet wird, kann einen überdurchschnittlichen Prozentsatz junger Leser an sich binden.<sup>18</sup>

Die hier in Umrissen beschriebene Situation zeigt, daß es nicht ausreicht, die Krise der Zeitschriften allein ökonomisch zu begründen, und daß eine Deutung der Entwicklung ausschließlich als Niedergang und kultureller Verfall, wie sie in den meisten Fällen geliefert wird, zu kurz greift bzw. nur einer bestimmten Perspektive entspricht. Nach einem letzten und zugleich höchsten Aufschwung bricht ein endgültig gesellschaftlich obsolet gewordener Literaturzentrismus zusammen, der seit mehr als 150 Jahren die spezifische Struktur der russischen Öffentlichkeit geprägt hat; und schließlich ist an der Schwelle zu den 1990er Jahren die inzwischen kulturtragende Schicht der Šestidesjatniki mit ihrer liberalsozialistischen Ideologie zunehmend unter den Druck der nachrückenden Generationen geraten. Diese Krise kann also auch als Beginn eines notwendigen Strukturwandels der literarischen Öffentlichkeit konstruktiv beurteilt werden und somit eine Chance bieten, die komplizierten Wechselbeziehungen zwischen Intelligenz und Staat in der sowjetischen Gesellschaft kritisch aufzuarbeiten. Wenn man das Einpendeln der etablierten Periodika auf niedrigerem Niveau als Zeichen einer gewissen vorläufigen Stabilisierung deutet und den Blick auf andere neue Formen periodischer Publikationen richtet, so wird man nicht mehr nur von Niedergang und Verfall der Zeitschriftenkultur sprechen, sondern eher von einer Veränderung der Formen des kulturellen Prozesses.

Dem Niedergang an Auflagenhöhe und Breitenwirksamkeit der traditionellen dicken Zeitschriften steht ein Gründungsboom neuer literarischer Periodika gegenüber, der sich schon 1989 abzeichnen begann.<sup>19</sup> Gefördert und - z.T. nachträglich - juristisch ermöglicht wurde er durch das bereits erwähnte Pressegesetz vom Juni 1990, das erstmals die von Organisationen, Partei und Verbänden freie Registrierung von Printmedien erlaubte. In gewisser Weise ist dieses Phänomen typisch für historische Umbruchperioden, an deren Anfang eine Vielfalt verschiedener Gruppen, Programme und Publikationsformen steht, die um größtmögliche Originalität und gegenseitige Abgrenzung bemüht sind. Einen vergleichbaren Boom mit entsprechendem Formenreichtum gab es zum letzten Mal zu Beginn der 1920er Jahre.<sup>20</sup> Die meisten dieser neuen Publikationen werden sich nicht lange halten. Im Gründereifer ist es wesentlich leichter, Mittel, Zuwendungen oder

Sponsoren für den Anfang zu finden, als das tragfähige Konzept, Know-how und Publikum für ein dauerhaftes Überleben zu finden. Weder in ihren Auflagen noch in ihrer Verbreitung können sie auch nur annähernd mit den dicken Zeitschriften verglichen werden. Dennoch sollten diese Periodika nicht nur als kurzlebige Nischenprodukte einer wirtschaftlichen Krise abgetan werden, sondern verdienen das Interesse von Literaturwissenschaftlern und Kulturosoziologen, weil sich an ihnen die Umstrukturierung der literarischen Kommunikation verfolgen läßt, neue Ansätze bzw. Typen literarischer Periodika und damit auch Anzeichen einer Neuordnung des traditionell engen Verhältnisses von Literatur, Literaturwissenschaft und -kritik ablesen lassen. Einige der Zeitschriften - z.B. VESTNIK NOVOJ LITERATURY und SOLO - scheinen in den vergangenen 2-3 Jahren einen relativ festen Leserkreis gefunden zu haben und versprechen sich zu halten.

### Neue Formen literarischer Periodika

Der vielleicht auffallendste Zug an den neuen literarischen Periodika ist die Tendenz weg von der Monatszeitschrift zum Typus Almanach. Dies ist sicher wiederum in erster Linie ökonomisch bedingt; eine in größeren Abständen, etwa vierteljährlich oder im Jahresrhythmus erscheinende Publikation erhält sich das Prinzip der Kontinuität und Regelmäßigkeit, kann u.U. auch als selbständiges Buch bestehen und läßt sich also unter den gegebenen Umständen besser realisieren; außerdem kann sie sich von dem unflexiblen und seit der Kommerzialisierung zum Hemmschuh gewordenen System der Vorab-Jahresabonnierung lösen. Im Unterschied zum Almanach enthalten Sammelbände, obwohl sie ähnlichen Charakter haben können, nicht das Versprechen weiterer Fortsetzungen und können sich daher eine größere Geschlossenheit vorbehalten. Die Tendenz zum Almanach oder Sammelband ist aber darüber hinaus kulturell symptomatisch, weil sie eine Beschränkung des Adressatenkreises und damit eine Spezialisierung bedeutet.

Zwar mußten sich nach dem Juni 1990 ausnahmslos alle literarischen Periodika neu registrieren lassen; aber nicht alle, die sich so nennen, sind auch wirklich neue Publikationen. Zeitschriften, die jahrelang im Samizdat erschienen sind, setzen ihre Existenz jetzt offen fort, andere, die vorher in Paris gemacht wurden, ziehen nach Moskau um. Bei genauerer Betrachtung wird klar, daß das Attribut "neu" sich allein auf die öffentliche Kommunikationssituation beziehen kann. Vier verschiedene Typen sind zu unterscheiden:

1. Imitationen der traditionellen Monatszeitschriften,
2. Almanache mit Schwerpunkt auf innovativer Literatur bzw. -kritik aus der Sphäre der "inoffiziellen" oder "zweiten" Kultur,
3. Periodika des alten und neuen Samizdat und
4. Emigrantenzeitschriften.

Mitunter werden die Leser auch bei den literarischen Texten der Almanache, vor allem der ersten Kategorie, mit dem Etikett "neu" getäuscht. Was da als Erstabdruck deklariert wird, ist manchmal bereits woanders, womöglich in einer bekannten Monatszeitschrift erschienen.<sup>21</sup>

Zu 1. Hierzu gehören Almanache, die von ihrem Aufbau gemischter Rubriken aus Primärliteratur, politischer Publizistik und Literaturkritik, dem literarischen

Angebot von Texten konventionell-realistischen Typs und ihrer gesellschaftspolitischen Programmatik her sich eng an die traditionellen dicken Monatszeitschriften anlehnen, eine möglichst hohe Auflage anvisieren und offenbar auf einen ähnlichen Status wie diese spekulieren. Sie sind zumeist aus den im "Bürgerkrieg der Literaten" während der Perestrojka polarisierten kulturpolitischen Lagern hervorgegangen, z.B. APREL<sup>22</sup> und CHRONOGRAF auf der einen und RUSSKAJA STARINA, SLOVO oder MOSKOVSKIJ VESTNIK auf der anderen Seite, letzterer auch organisatorisch weiterhin an den Moskauer Schriftstellerverband angebunden. Diese Periodika formulieren alle den Wunsch nach gesellschaftspolitischer Breitenwirkung, einige betonen dabei den Verzicht auf jegliche Normativität. Daß die Überwindung tiefsitzender normativer Vorstellungen aber häufig nur Bekenntnisse auf dem Papier sind, belegt das Beispiel MOSKOVSKIJ VESTNIK. Als dessen Chefredakteur, V. Šugaev, tatsächlich zwei ästhetisch und ideologisch unvereinbare Texte<sup>23</sup> druckte, verwahrten sich prompt die anderen potentiellen Autoren und Mitglieder des Moskauer Schriftstellerverbands gegen eine solche Vermischung von "Reinem" mit "Unreinem" - so berichtet die Kritikerin A. Marčenko<sup>24</sup> - und forderten weiterhin eine "parteiliche Linie" der Zeitschrift. Die meisten Periodika dieser Gruppe präsentieren überwiegend alten Wein in neuen Schläuchen.

Zu 2. In diese bei weitem größte Gruppe gehören mehr oder weniger umfangreiche Periodika mit entschieden kleinerer Auflage, die sich, ob mit experimentell-avantgardistischen oder literarisch konventionellen Texten, überwiegend neuer Literatur und Kritik, jungen oder unbekanntem Autoren, literarischen Randfiguren oder marginalen Traditionen widmen, die sich um eine entsprechend originelle Gestaltung bemühen und ästhetisch interessierte Adressatenkreise ansprechen. Typisch für sie ist die häufig explizit formulierte Absage an die Doppelfunktion literarisch-künstlerischer und gesellschaftspolitischer Breitenwirkung, in der eine deutliche Abgrenzung gegenüber den traditionellen Zeitschriften liegt.

Dies gilt vor allem für die Vielzahl von mehr oder weniger spezialisierten Sammelbänden und Almanachen mit bzw. zu Texten der ästhetisch und thematisch nonkonformen Literatur, wobei dieser Begriff noch aus dem von Barrieren geprägten sowjetischen Literatursystem stammt. Es gibt reine Literaturzeitschriften, die sich ausschließlich auf literarische Primärtexte beschränken (z.B. PETROPOL', KREST-NAKREST, SOLO) und solche, die eher eine sogenannte "kulturologische" oder kulturhistorische bzw. -philosophische Linie verfolgen und die Mischform von literarischen, literaturkritischen und publizistischen Texten beibehalten (z.B. LATERNA MAGICA, NOVYJ KRUG, ZDES' I TEPER', NOVAJA JUNOST', KONEC VEKA). Periodika wie z.B. VESTNIK NOVOJ LITERATURY, GLAS, VEST', POSLEDNIJ ÉTAŽ, ČISTYE PRUDY und LICEJ NA ČISTYCH PRUDACH wollen mit neuer Literatur sowohl konventionellen als auch ästhetisch innovativen Typs und einer offenen Plattform ein zwar ästhetisch interessantes, aber möglichst breites Publikum ansprechen. Es fällt auf, daß in vielen literarischen Texten das Spielerische als dominantes ästhetisches Verfahren eingesetzt wird, und auch in literaturkritischen und philosophischen Beiträgen ist das Thema "Spiel" präsent.<sup>25</sup> Das Paradoxe, Phantastisch-Komische wird als Bezugsrahmen für die Ortung in der literaturhistorischen Tradition herangezogen, häufig werden neue ästhetische Genealogien von Gogol' über Rozanov bis zu den

Obériuten aufgestellt. Einige Zeitschriften spezialisieren sich auf die Literatur einer einzigen Epoche, so z.B. LAZUR' auf die des "silbernen Zeitalters" zwischen 1890-1930.

Zu 3. In die dritte Kategorie gehören Almanache des Samizdat alten und neuen Typs, d.h. sowohl solche, die vorher schon im Untergrund erschienen sind und ihre Existenz nun öffentlich fortsetzen (ČASY, MITIN ŽURNAL) als auch solche, die, im Wortsinne eines Selbstverlages, sich trotz abgeschaffter Zensur und ökonomischer Unabhängigkeit weiterhin zu dieser Tradition bekennen, indem sie sich bewußt vom literarischen "mainstream" abgrenzen und nur an die marginalisierten Kreise der "Nischen-Kultur" vor wie auch nach der Perestrojka wenden. Diese Intention wird entweder explizit-programmatisch formuliert (ANDERGRAUND-UNDERGROUND, LABIRINT/ĚKSCENTR) oder zeigt sich in einer an Samizdat-Ausgaben anknüpfenden visuell-graphischen Gestaltung (SUMERKI). In dem Bekenntnis zur Exklusivität, das z.B. in der ironisch-provozierenden Angabe eines Almanachs "Auflage: ein Exemplar"<sup>26</sup> gipfelt, liegt die bewußte Verweigerung einer breit vermittelnder Kommunikation oder einer amorphen Kollektivität. Häufig sind natürlich vor allem ökonomische Gründe verantwortlich für ihre Form kleiner unaufwendig gestalteter Hefte (SOLO, STRANNIK), so daß zwischen der zweiten und dritten Kategorie nicht immer klar unterschieden werden kann. Neu ist bei einigen Periodika dieser Gruppe auch die Verbindung von Literatur und bildender Kunst (APOKRIF, LABIRINT-ĚKSCENTR, SUMERKI).

Zu 4. Schließlich gibt es Emigrantenzeitschriften, wobei man unterscheiden muß zwischen solchen, die weiterhin im Ausland erscheinen, aber in Rußland vertrieben werden, und solchen, deren Redaktionen teilweise oder ganz nach Rußland zurückgekehrt sind und sich auch entsprechend neubesetzt haben. Hierzu gehören vor allem KONTINENT, STRELEC, VREMJA I MY und TRET'JA VOLNA. Inwieweit jene von der Emigrantenkultur geprägten und auf deren Rezipienten zugeschnittene Zeitschriften ihre Repatriierung überstehen werden, bleibt abzuwarten. Daß sich nach Jahrzehnten harter ideologischer Konfrontation und z.T. auch ästhetisch divergierender Entwicklung nun die Möglichkeit einer personellen und konzeptionellen Verbindung von emigrierten und im Land gebliebenen Redakteuren und Mitarbeitern eröffnet, ist allerdings schon unabhängig von seinem Ausgang ein spannender und produktiver Prozeß.

Eine gemeinsame Eigenschaft der meisten neuen literarischen Periodika neben der genre- und auflegebedingten Beschränkung des Adressatenkreises ist die Suche nach einer individuellen Form, nach eigenem Profil. Das schlägt sich nicht nur inhaltlich und konzeptionell nieder, sondern umfaßt auch die äußerlich sichtbaren Ebenen vom Format über den Umfang bis hin zur graphischen und typographischen Gestaltung. Die Almanache MOSKOVSKIJ VESTNIK und RUSSKAJA STARINA z.B. kommen mit archaisierenden Schrifttypen und Vignetten aus dem 19. Jahrhundert daher; andere haben bunte collagenartige Umschläge (VESTNIK NOVOJ LITERATURY, LABIRINT/ĚKSCENTR) oder ein größeres Format zwischen dicker Zeitschrift und Illustrierter vom Typ OGONEK (DE VISU, RUSSKIJ VESTNIK, VSEMIRNOE SLOVO<sup>27</sup>). Die typographische Gestaltung einer Zeitschrift im Stil der im Samizdat zirkulierenden Schriften erhält nach dem Zensurabbau eine

andere Bedeutung. Sie entspringt nicht mehr - ausschließlich - den vorgegebenen Produktionsbedingungen der Untergrundkultur. Wenn Literaturzeitschriften wie SUMERKI und MITIN ŽURNAL aus Petersburg auch nach 1991 im Schreibmaschinensatz - mit den entsprechenden Ersatztypen für bestimmte Buchstaben - vervielfältigt werden, zum Teil mit handgemalten Randzeichnungen versehen, die Bilder ungeschlachtet montiert und einkopiert sind und der Umschlag wie ein dickes Schulheft broschiert ist, so ist diese Gestaltung ein Zeichen, Zitat und Bekenntnis zum Außenseitertum. Die spezifische Produktionsweise der Samizdat-Zeitschriften wird zum gewählten inhaltlichen, formalen und an bestimmte Adressaten gerichteten Verfahren, das sich bewusst gegen eine professionelle Machart und kommerzielle Vertriebung absetzt.<sup>28</sup>

Ein weiteres individualisierendes Merkmal ist die Namergebung. In ihr spiegelt sich das Selbstverständnis der Herausgeber neuer Zeitschriften im Verhältnis von Tradition und Innovation wider. Es gibt neue Zeitschriften, die sich als Fortsetzung einer abgebrochenen Tradition aus dem 19. Jh. begreifen, indem sie sich Namen und Konzept ehemals bekannter Periodika geben, so z.B. die sogenannte "Autorenzeitschrift" RUSSKOE BOGATSTVO, die sich auf die gleichnamige Monatszeitschrift von N. K. Michajlovskij und V.G. Korolenko (1876-1918) aus der Narodniki-Bewegung beruft. Sie versteht sich wie jene als literarische, wissenschaftliche und politische Publikation und folgt einem konventionellen sozialkritisch-realistischen Literaturkonzept. "Autorenzeitschrift" meint hier, daß die Auswahl und Präsentation der Texte in den einzelnen buchdicken Ausgaben jeweils durch einen bekannten Autor erfolgt, der von der Redaktion dazu eingeladen wird. Es können also seine eigenen, aber auch Texte anderer Autoren dort abgedruckt sein. Andere betonen durch den Zusatz "neu" ihr Anknüpfen bzw. Überwinden des Bestehenden. Die Titel VESTNIK NOVOJ LITERATURY und MOSKOVSKIJ VESTNIK knüpfen an verschiedene traditionsreiche Zeitschriften aus dem 19. Jahrhundert an, wie z.B. den VESTNIK EVROPY (u.a. von Karamzin und Žukovskij) bzw. den MOSKOVSKIJ VESTNIK (von M.P. Pogodin). NOVOE LITERATURNOE OBOZRENIE und NOVAJA JUNOST' kündigen eine Innovation gegenüber ihren jeweiligen "Stammzeitschriften" an.<sup>29</sup> Und NOVYJ KRUG betont die Fortsetzung einer zwischen den Sphären der offiziellen und Untergrundkultur vermittelnden Linie, indem er an den 1985 in Leningrad erschienenen Almanach KRUG mit Texten z.T. inoffizieller Autoren anknüpft, dem durch personelle und organisatorische Bedingungen gewisse Hürden über die Zensur gelangen. Titel wie SOLO und LIČNOE DELO betonen den individualistischen Charakter, das Einzigartige, den nicht-kollektiven Anspruch. Der Herausgeber der Zeitschrift SOLO schreibt, man habe sie so genannt, "weil aus diesem Titel relativ leicht hervorgeht, daß sowohl die Autoren als auch die Zeitschriften selbst nach größtmöglicher Unabhängigkeit streben und mit keiner politischen oder literarischen Gruppierung assoziiert werden wollen."<sup>30</sup> Andere Namen betonen - mitunter ironisch - Bewahrung für die Zukunft oder kulturelles Gedächtnis der Vergangenheit, wie z.B. KAMERA CHRANENIJA und der Untertitel des Almanachs LIČNOE DELO, der wie eine Personalakte den Vermerk "aufbewahren: ewig" enthält, oder PETROPOL', der auf griechische Mythologie und Weltkultur, sowie auf deren Rezeption durch Dichter des silbernen Zeitalters und Mandel'stam<sup>31</sup> anspielt. Solche Titel stehen in krassem Gegensatz zu den bisher offiziell üblichen und folgen einer anderen Kulturtopographie als etwa LENINGRAD, NEVA oder

auch ZNAMJA. Doppeldeutige Titel wie SUMERKI, KREST-NAKREST oder LATERNA MAGICA wären für eine sowjetische Zeitschrift nie in Frage gekommen. Sie müssen also als programmatische Gegenentwürfe zur ehemals gültigen Namenssymbolik verstanden werden. Nicht nur bei der Namensgebung der neuen Periodika fällt auf, daß sich die traditionelle Trennung zwischen dem Moskauer und Petersburger Raum und weiter zwischen den Metropolen und der sogenannten "Provinz" auch nach der politisch-ökonomischen Unabhängigkeit fortsetzt, ein Hinweis darauf, daß ihre Gründe tiefer als in der unmittelbaren sowjetischen Vergangenheit liegen.<sup>32</sup>

### Novoe literaturnoe obozrenie und de visu

Abschließend sollen exemplarisch zwei literaturwissenschaftliche Zeitschriften aus Moskau etwas näher vorgestellt werden. NOVOE LITERATURNOE OBOZRENIE (im weiteren NLO), von der seit 1992 sechs umfangreiche Hefte (360S.) erschienen sind, und DE VISU, von der bisher 10 Hefte - mit 80-90S. weniger umfangreich, allerdings in größerem Format - vorliegen. Geplant sind von NLO sechs Hefte und zwei zusätzliche thematische Bände im Jahr, DE VISU, von der es 1992 eine 0-Nummer als Vorlauf gab, erscheint monatlich mit einer 13. Bilanz-Nummer am Jahresende. Der Zeitpunkt dieser Neuerscheinungen 1992/93 ist nicht zufällig. Zum einen sind - mit Ausnahme des NKWD/KGB-Archivs - die Literaturarchive inzwischen geöffnet und viele literaturhistorisch wertvolle Dokumente stehen zur Veröffentlichung bereit. Zum anderen sind diese Neuerscheinungen auch symptomatisch für einen praktisch vollzogenen Generationswechsel nach dem August 1991. Etliche jüngere Philologen und Publizisten, die vorher in großen Verlagen oder Redaktionen der dicken Zeitschriften tätig waren, haben nach der ökonomischen Unabhängigkeit und dem politischen Schlußstrich unter die Partei begonnen, sich mit Neugründungen selbständig zu machen und sich damit auch konstruktiv von der Generation der Šestidesjatniki zu lösen, die in Kulturverständnis und Literaturkonzeptionen den Kulturbetrieb der Perestrojka-Jahre dominiert haben. Die NLO tritt neben die etablierten literaturwissenschaftlichen Zeitschriften, die seit 1957 bestehende VOPROSY LITERATURY und die neuere, seit 1973 erscheinende LITERATURNOE OBOZRENIE - eine weitere, die in Leningrad/SPb erscheinende RUSSKAJA LITERATURA, mußte aus Finanznot im Laufe des Jahres 1993 ihr Erscheinen einstellen. Die beiden neuen Zeitschriften können und wollen die bisherigen literaturwissenschaftlichen Periodika nicht ersetzen oder ablösen. Von der Breite der behandelten Themen und Probleme, wie auch vom Spektrum der Autoren her gesehen, haben VOPROSY LITERATURY und LITERATURNOE OBOZRENIE immer noch unangefochtene Autorität. NLO widmet sich allerdings dezidierter neuen bzw. bisher marginalisierten theoretischen Ansätzen und bemüht sich um eine stärkere Öffnung gegenüber westlicher Forschung; beide, NLO und DE VISU, sehen sich der bisher zu kurz gekommenen ästhetischen Moderne und ihren Traditionen in Rußland verpflichtet.

In ihrem programmatischen Vorspann betont NLO explizit den Verzicht auf zwei bisher fundamentale Postulate der periodischen Presse: die Orientierung auf ein breites Leserpublikum und die Dominanz gesellschaftspolitischer Problematik. Dieser Verzicht ist verbunden mit dem strengen Bekenntnis zur Professionalität, zum Profil einer Fachzeitschrift. Auffallend deutlich wird jeder wie auch immer

geartete Anspruch auf "massovost" als verhängnisvoll und belastet abgelehnt und demgegenüber positiv die Rolle als Elite formuliert. Zum kritischen Professionalismus bekennt sich die Redaktion als Verantwortung und Aufgabe: strenge Auswahl des Materials, "Freiheit von ideologischen und lobbyistischen Gruppeninteressen und persönlichen Geschmackskriterien"; keine Einteilung der Autoren nach Prestige oder Nationalität oder danach, ob sie in oder außerhalb Rußlands leben. - Tatsächlich wird die Zeitschrift ausschließlich von philologischen Fachleuten, zudem in personell wesentlich reduzierter Form (nur vier Redaktionsmitglieder), gemacht.

Mit einer offenen Struktur, d.h. dem Verzicht auf feste Rubriken, reagiert sie auf den Charakter und die Bedingungen des Materials. Stattdessen gruppieren sich die Beiträge nach drei Komplexen - Theorie Geschichte und Praxis. Mit dem Abdruck eines literarischen Primärtextes unter der - ironisch? - stilisierenden Rubrik "Izjaščnaja slovesnost" behält NLO in stark reduzierter Form eine Tradition der dicken Zeitschriften bei. Im Komplex "Theorie" ist bereits am Inhalt der ersten Hefte das Bemühen der Herausgeber zu erkennen, wenn es auch nicht im Vorspann explizit formuliert ist, westliche Theoriekonzepte der Literaturwissenschaft, Ergebnisse und Material westlicher slavistischer Forschung vorzustellen und den Diskurs zwischen verschiedenen russischen und westlichen Schulen und Richtungen zu fördern. Das zeigt sich an Beiträgen von amerikanischen und französischen Literaturwissenschaftlern wie Paul de Man und Michel Riffaterre, die zusammen mit Materialien von Strukturalisten und Semiotikern der Tartuer Schule publiziert werden, was mit dem 70. Geburtstag des inzwischen verstorbenen Jurij Lotman zusammenhing. In der theoretischen Schwerpunktsetzung wie auch in den teilweise ausufernden Anmerkungsapparaten der Texte liegen auch Hinweise darauf, daß es sich hier wohl um philologische Richtungen, Traditionen und aufgestaute nichtrealisierte Darstellungswünsche handelt, die sich in dem Jahrzehnt vor der Perestrojka unter den repressiven Bedingungen nicht entfalten und frei äußern konnten.

Der zweite Komplex umfaßt - ohne starke monographische oder thematische Schwerpunkte - Archivmaterialien, Memoiren, Kommentare, Jubiläen und Rezensionen zu Autoren verschiedener Epochen. Vor allem in den beiden ersten Teilen zeigt sich die bemerkenswerte Professionalität der Zeitschrift, z. B. an den wissenschaftlichen Textkommentaren. Kürzungen und redaktionelle Eingriffe in Texte und vor allem Quellen- und Anmerkungsapparate von zum Druck angenommenen Manuskripten werden kaum vorgenommen, ein Novum gegenüber den traditionellen dicken Zeitschriften, wo dies eher die Regel war und z.T. noch ist.

Mit einem dritten, "Praxis" genannten Teil wird eine Trennung von theoretisch-historischem Wissen bzw. Diskurs und sachbezogener Information betont. Er enthält bibliographische Hinweise, Informationen über Neuerscheinungen auf dem Buch- und Zeitschriftenmarkt, Berichte über in- und ausländische Konferenzen und Symposien, über das wissenschaftliche Leben. In diesem Teil stehen auch literaturkritische Beiträge, womit ein bezeichnender Unterschied zu diesem traditionell bedeutenden Genre markiert wird. Kritik ist hier weniger breit angelegter literatur- und kulturbezogener Zeitkommentar aus Anlaß oft mehrerer Werke und Autoren der Vergangenheit und Gegenwart sondern eher Rezension und Überblick über literarische und auch literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen; unter der Rubrik "Praxis" wird damit eher der Informations- und



Gebrauchscharakter von Literaturkritik herausgestellt. In diesem Teil liegt eine neue Qualität dieser Zeitschrift, die bei den meisten übrigen neuen Periodika fehlt: Material und Informationen bereitzustellen, um Transparenz und Übersicht über das literarische und wissenschaftliche Leben im internationalen Maßstab zu ermöglichen und damit die durch jahrzehntelange Isolation entstandene Kluft im Kenntnisstand, wie auch das Ungleichgewicht der theoretischen Reflexion zu verringern.

Ähnlich wie NLO hat die Zeitschrift DE VISU (mit dem Untertitel "ežemesjačnyj istoriko-literaturnyj i bibliografičeskij žurnal") ein literaturwissenschaftliches Profil mit einer Mischung aus Primärliteratur und Archivmaterial, mit Gewicht auf Bibliographien, Kommentaren und Berichten zum wissenschaftlichen Leben. Auch sie wird von überwiegend jungen Philologen gemacht, der markant in lateinischen Buchstaben gesetzte Name DE VISU betont professionelle Kompetenz und seriöse Dokumentation, die Auflage ist mit 3000 Exemplaren etwas kleiner als die von NLO. Im Unterschied zu dieser beschränkt sich DE VISU auf die Publikation von Materialien und Forschungen vom Ende des 19. Jhs. bis Anfang der 1930er Jahre, dem Beginn des sozialistischen Realismus. Dieser Zeitraum - die Bezeichnung "Moderne" wird vermieden - wird als abgeschlossene Epoche angesehen, die bisher viel zu wenig erforscht sei. Die Zeitschrift gliedert sich im wesentlichen in drei Teile: jeweils 3-4 Publikationen und Reprints von literaturhistorischen Materialien, 1-2 literaturwissenschaftliche Aufsätze und schließlich ein bibliographischer Teil mit Berichten und einer Chronik aus dem wissenschaftlichen Leben. Unter den Materialien befinden sich nur wenige literarische Texte (M. Kuzmin, V. Brjusov, K. Vaginov, L. Lipavskij). Sie umfassen Briefe (z.B. zwischen V. Chodasevič und M. Geršenzon, M. Gor'kij und F. Stepun), Erinnerungen, Tagebücher (Ejchenbaum) und Reprints aus Periodika jener Zeit (Erenburg). In dem umfangreichen bibliographischen Teil werden neue Bücher sowie eine große Anzahl laufender Zeitschriften und Zeitungen auf Publikationen und Dokumentationen über den genannten Zeitraum 1890-1930 hin ausgewertet. Archivbestände werden beschrieben und über druckfertige Publikationen, die aus verschiedenen Gründen nicht erscheinen können, informiert. Diese bibliographische Funktion ist besonders wertvoll und wird in den letzten Jahren immer notwendiger, da die einst so überschaubare Struktur wissenschaftlicher Öffentlichkeit sich aufgelöst hat und die Orientierung für Fachwissenschaftler angesichts der Menge an neu publiziertem Material schwer geworden ist.

In dem Verzicht auf gesellschaftspolitische Einmischung, in der Beschränkung auf die Arbeit mit Literatur, in dem Bemühen um die Vermittlung einer ästhetisch innovativen Literatur und deren verschütteten Traditionen und um mehr literaturkritische bzw. wissenschaftliche Professionalität liegen die Vorzüge vieler der hier genannten neuen Periodika. Wenn man den Begriff Avantgarde im Sinne einer antitraditionalistischen Literatur versteht, die die bestehenden ästhetischen Normen und Genres enthierarchisiert und dekanonisiert,<sup>33</sup> so kann man sagen, daß die russische literarische Avantgarde wie auch die sie vermittelnde ästhetische Literaturkritik sich Anfang der 1990er Jahre weitgehend in den nichtkonventionellen neuen Literaturzeitschriften versammelt. Aber die - als Reaktion auf die sowjetische Vergangenheit - verständliche Beschränkung und Absage an eine breitere Vermittlungsfunktion, das bewußte Bekenntnis zur elitären Distanzier-

ung, bedeutet auch einen Verlust. Wie schon seit den 70er Jahren, als Bücher defizitär wurden und der Zugang zu den Produkten der schöpferischen Intelligenz erschwert und oftmals der Öffentlichkeit entzogen war, droht nun, nach dem Abbau von ideologischem Diktat und Zensurschranken, durch eine Gegenbewegung zum kollektiven Aufklärungsanspruch die Menge der interessierten intellektuellen Leser außerhalb der engen Insider-Kreise in den Metropolen erneut leer auszugehen. Der Literaturkritiker V. Novikov spricht in diesem Zusammenhang ironisch von einer Art "Totalitarismus" in den Redaktionen vieler Literaturzeitschriften. Snobismus, der Wunsch, zur ästhetischen Elite zu gehören, fördere einen gewissen Exhibitionismus graphomaner Autoren und eine neuerliche Unlesbarkeit, die nicht gerade ein Dienst am Leser sei.<sup>34</sup> Diese Tendenz dürfte noch unterstützt werden durch die Tatsache, daß das Schreiben á la postmoderne im Westen als prestigeträchtig gilt und viele Autoren dort noch eher bekannt und honoriert werden als im eigenen Land. Die Gefahr liegt hier nicht nur in einem individualistischen Wildwuchs, 'bei dem jede periodische Neuerscheinung für sich existiert und mit dem Nächstliegenden handelt,' so Marčenko, 'ohne die Wirkungen und Intentionen anderer ähnlicher Publikationen zur Kenntnis zu nehmen', sondern auch in einer 'Übersättigung des literarischen Marktes mit unabgestimmten, unkontrollierten Angeboten ein und derselben Ware'.<sup>35</sup>

Die Kluft zwischen den etablierten wenigen und den neuen vielen literarischen Periodika ist tief. Dennoch gibt es, wie schon erwähnt, auch Anzeichen für eine Öffnung dicker Zeitschriften gegenüber den Herausforderungen der neuen Literatur und ihren "anderen" Vermittlungsformen, d.h. für einen gegenseitigen Verständigungs- und Lernprozeß. Einige haben sich außer einem neuen Profil nach ihrer unabhängigen Registrierung auch eine andere, weniger hierarchische Struktur gegeben, erscheinen in kollektiver Herausgeberschaft mit personell reduzierten Redaktionen, ZNAMJA hat 1994 statt 16 nur noch 5 Redaktionsmitglieder, von denen drei Literaturkritiker der ästhetisch-philologischen Richtung arbeiten, S. Cuprinin, A. Ageev und K. Stepanjan. In den Rezensionsteilen von VOPROSY LITERATURY werden Reihen oder neue Almanache besprochen.

Die zentrale Bedeutung der dicken Zeitschriften für den literarischen Prozeß ist nach wie vor ungebrochen. Aber in der Rubrik "neue Namen" von OKTJABR' wie auch in anderen Zeitschriften finden sich in der Regel andere Autoren als in den marginalen "Nischen"-Periodika. Zwar gibt es Querverbindungen in beide Richtungen, d.h. junge Autoren der postsowjetischen marginalen Literatur haben Ende der achtziger Jahre in den etablierten Periodika debütiert, so z.B. Z. Gareev, A. Gavrilov, A. Ivančenko und V. Narbikova und V. Zuev, und anderen öffnete sich umgekehrt erst nach dem Debüt z.B. in SOLO den Weg in die dicken Zeitschriften, wie etwa bei I. Klech und J. Bujda.<sup>36</sup> Auch wenn einige der neuen Avantgardisten und Vertreter der "anderen Literatur" seit Ende der achtziger Jahre in den etablierten Periodika debütiert haben,<sup>37</sup> so gehören sie doch in eine andere, mit dieser Publikationsform meist unvereinbare Literatur- und Kultursphäre. Zum einen schreiben sie keine "mehrheitsfähigen" literarischen Texte; zum anderen ist der fortlebende hegemoniale Habitus in einigen Redaktionen der dicken Zeitschriften eine Bedingung, der sich manche junge oder unbekanntere Autoren nun nicht mehr ausliefern mögen. Redakteure und Literaturkritiker waren in der Sowjetzeit jahrzehntelang den Autoren übergeordnete Instanzen, die vor allem seit

den siebziger Jahren durch die Delegation der Zensur an die administrativen mittleren Instanzen Macht und Einfluß ausgebaut hatten, und ein solches auch in Haltungen und Umgangsformen verfestigtes umgekehrtes Autoritätsverhältnis läßt sich nicht in wenigen Jahren überwinden.

Was das Angebot an neuer, "anderer" Literatur und ebenso das qualitative Niveau einer ästhetischen Literaturkritik betrifft, ganz zu schweigen von der visuellen und typographischen Gestaltung, stellen etliche neugegründete Zeitschriften eine nicht zu übersehende Herausforderung für die alteingesessenen dar. Es ist heute noch nicht abzusehen, ob die traditionellen Monatszeitschriften sich langfristig halten können und wie die Angebote sich zur veränderten Struktur und zu den Bedürfnissen der Leserschaft verhalten. Zu hoffen aber ist, daß sich die Konkurrenz zwischen den literarischen Periodika produktiv für beide Seiten auswirken wird, vorausgesetzt allerdings, daß sich die hier beschriebene neue Vielfalt angesichts der drängenden ökonomischen und politischen Probleme überhaupt weiter entwickeln kann.

### Übersicht einer Auswahl neuer literatur- und literaturwissenschaftlicher Zeitschriften:<sup>38</sup>

- ANDERGRAUND. UNDERGROUND Sbornik molodych avtorov. Poëzija - proza - kritika, Samizdat (I) M 1990 (AMGA). 295S. Aufl. o.A. Enthält literarische und literaturkritische Texte (A. Dunaev, D. Andreev, K. Skotnikov, N. Gavrilov u.a.), gedruckt in Frankreich.
- APOKRIF Kul'turologičeskij žurnal, o.O./J. (1992/93), bis 1994 2 No. hrg. A. Machov/I. Peškov, 140S. Literatur- und kulturwissenschaftliche Texte russischer und westlicher Autoren (Gombrowicz, Mrožek, Vian, Th. Mann). Schwerpunkt des 2. Heftes "Spiel".
- APREL' M 1989: 200 000, 1990/2: 100 000, 3: 30 000, 1991: 30 000, 1992: 25 000, enthält neben Literatur auch Literaturkritik, Publizistik und Kultursoziologie.
- CHRONOGRAF Sbornik. Ežegodnik, M 1989/1990/1991. Literarische und publizistische Texte. 390-590S. Aufl. 50 000. Ohne feste Rubriken (Solženicyn, Sacharov, R. Medvedev, Juz Aleškovskij, Evtušenko u.a.) Umfrage 1990: Soll man ausländisches Material bringen oder nur russisches?
- ČISTYE PRUDY Al'manach, M. 1990. 400S.
- DE VISU Ežemesjačnyj istoriko-literaturnyj i bibliografičeskij žurnal, hrg. von A. Galuškin/ A. Rozenštröm, M. seit 1992. Bis Mai 1994 10 Hefte inkl. einer 0-Nummer. 80-90S. Aufl. 3 000. Beschränkt auf den Zeitraum 1890-1930.
- DRUGIE BEREĞA Literaturnyj žurnal, hrg. von G. Guseva/ A. Guseva. 220S. M 1991/1992/1993. Enthält nur Primärliteratur; jede Nr. hat ein "Leitmotiv" (z.Bsp. No. 3: Aufbau)
- ÉROS, SYN AFRODITY Sbornik, sost. G. Markov, M 1991 (Texte von T. Kibiřov, L. Vaneeva, E. Švarc, P. Palamarčuk, F. Iskander, A. Kabakov, V. Erofeev, E. Popov u.a.).
- GLAS Glazami ženščiny. Dajdžest novoj ruskoj literatury, hrg. von N. Perova/ T. Šapošnikova, Aufl. o.A. M 1990. Enthält fast ausschließlich Prosa, Lyrik von Schriftstellerinnen, ohne Rubriken. 200S.

- KAMERA CHRANENIJA** Almanach SPb/Frankfurt seit 1989 (bisher 5 Bde), hrg. D. Zaks/ O. Jur'ev (Lyrik und Prosa von Autoren "modernistischer" Literatur in und außerhalb Rußlands, Übersetzungen und Essays), erscheint im Selbstverlag, Aufl. o. A.
- KONEC VEKA** Nezavisimyj al'manach, hrg. von A. Nikišin in Moskau seit 1991, bis 1994 fünf No. erschienen. 230S. Enthält nur Primärliteratur (V. Sorokin, A. Rosljakov, E. Lukin).
- KONTINENT** erschien 1974-1990 in Paris, hrg. V. Maksimov, ab 1991 (No. 66) wurden auch sowjetische Schriftsteller mit in die Redaktion aufgenommen (V. Astaf'ev, B. Okudžava und Ju. Ėdlis), erscheint seit 1991 in Moskau, seit Mitte 1992 hrg. I. Vinogradov. Aufl. 100 000.
- KREST - NAKREST** Povesti i rasskazy molodych pisatelej, hrg. von Ju. A. Lopunov, M 1990 (Vsesojuznyj molodežnyj knižnyj centr), Aufl. 16 000.
- LABIRINT-ĖKSCENTR** Sovremennoe tvorčestvo i kul'tura. Literaturno-chudožestvennyj žurnal, L/SPb -Sverdlovsk/Ekaterinburg 1990, 1991 (bisher 3 Bde bekannt), experimentelle Literatur, z.T. Rez. anderer Almanache, hrg. A. Gornon, Aufl. 15 000 - 25 000.
- LATERNA MAGICA** Literaturno-chudožestvennyj, iskusstvo, kul'turnyj al'manach, M 1990 (Texte von O. Sedakova, Ve. Ėrofeev, S. Averincev, G. Orwell, A. Men', A. Belyj, Karl König, hrg. E.P. Sokolov) Aufl. 50 000.
- LAZUR'** Literaturno-chudožestvennyj i kritiko-publicističeskij al'manach, M 1989 (VAAP-inform), No. 1, 2.
- LICEJ NA ČISTYCH PRUDACH** Sbornik. Mastera prozy i molodye prozaiki, 298 S. M 1989. Aufl. 50 000. Bekannte und unbekannte Autoren, wendet sich explizit an die Jugend, enthält nur Primärliteratur.
- LIČNOE DELO** Literaturno-chudožestvennyj al'manach, M 1991. Hauptsächlich Avantgardetexte, Konzeptualisten wie L. Rubiņštejn, D. Prigov, D. Novikov, S. Gandlevskij, M. Ajzenberg, T. Kibirov. Mit Bildern von I. Kabakov, A. Petrov, A. Pivovarov u.a. 271S.
- MESTO PEČATI** Reguljarnyj žurnal iskusstv bzw. Žurnal interpretacionnogo iskusstva, M/SPb 1992, (bis 1993 4 No.) 130-190S. hrg. A. Maljugin/ N. Šeptulin, enthält literarische, literatur- und kunstwissenschaftliche Texte, auch westliche Autoren, Szenarien, graphische Illustrationen, Samizdat-Typ. (B. Juchananov, P. Pepperštejn, Ju. Lejderman).
- MITIN ŽURNAL** hg. D.B. Volček, SPb (bis 1991 42 Hefte) (Texte von Henri Michaux, Z. Herbert, Boris Vian etc. russ. M. Dorošenko, Ju. Romanov, P. Fenev, V. Kuricyn, V. Kondrat'ev u.a.), gilt nach wie vor als eine der wichtigsten Zeitschriften vom Samizdat-Typ. Aufl. 500.
- MOSKOVSKIJ VESTNIK** Al'manach moskovskoj pisatel'skoj organizacii, M. 1989/1 (Darin hauptsächlich neue Literatur, Vielfalt, Emigration, S. Gavrjušin, D. Prigov, A. Terc; enthält auch LK, mehr Literaturwissenschaft als Publizistik; laut Programm interessieren Konzepte und ästhetische Programme nicht, sondern nur Vielfalt und daß die Autoren aus Moskau kommen).
- NOVAJA JUNOST'** M 1993, hrg. A. Tkačenko, erscheint zweimonatlich, 210S. Flexible Rubriken mit literarischen und literaturkritisch-philosophischen Texten (A. Borodynja, E. Radov, M. Aldanov, A. Pjatigorskij), bildende Kunst und Photographie. Ca. ein Drittel westliche Autoren (v. a. anglo-amerikanische, z.B. Jim Morrison, John Lennon, Robert Frost).

- NOVOE LITERATURNOE OBOZRENIE, hrg. seit 1992 von Irina Prochorova.
- NOVYI KRUG 1992/1 (Red.: A. Archangel'skij, L. Batkin, T. Goričeva, V. Krivulin, G. Nivat, O. Sedakova, A. Pjatigorskij).  
geht zurück auf: - KRUG. Literaturno-chudožestvennyj sbornik, L 1985 (hrsg. von B.I. Ivanov und Ju. V. Novikov, mit Texten von V. Aksenov, A. Bartov, A. Gordon, B. Kuprijanov, V. Krivulin, V. Nesterovskij, E. Švarc, N. Podol'skij, A. Dragomoščenko).
- PETROPOL' Al'manach, L 1990, 1-3, 1: 5 030, 2: 7 000, 3: 10 000, 214-280S.  
Selbstverlag der Autoren, Programm lakonisch: A. verbindet Autoren verschiedener Generationen, gemeinsamer Nenner - Nonkonformismus. Enthält nur literarische Texte von I. Brodskij, E. Rejn, V. Ufljand, K. Kedrov, S. Sokolov, A. Sokurov, V. Sosnora u.a.
- POSLEDNIJ ÉTAZ Sbornik sovremennoj prozy, populjarnaja biblioteka, M 1989. 430S. Aufl. 75 000 (eher schon bekannte Texte von elf Autoren, u.a. L. Petruševskaja, S. Kaledin, N. Šmelev, L. Čukovskaja, E. Popov, Ja. Golovin).
- RODNIK erscheint russ.-lett. monatlich in Riga seit 1/1987, Literatura, kul'tura, kritika, publicistika, publ. viel neue modernistische Literatur, Aufl. lett. 93 000, russ. 52 000.
- RUSSKAJA STARINA Literaturno-istoričeskij al'manach, M (Tov. vozroždenie) 1990, hrg. Ju. Bondarev, V. Pikul', P. Proskurin, V. Solouchin, Ju. Beljaev, Ju. Medvedev, S. Žuravlev, Dm. Zuev. Aufl. 100 000. 236S., vyp. 1, z.B. Rubriken "Pamjat' i slovo" (Solouchin, Gorodeckij, Gumilev, Kuzmin, Majkov), "Okno", "Vzgljad sovremennogo istorika", "Golos minuvšego", "Ristališče idej", "Kolokola vekov".
- RUSSKAJA VIZA Moskovsko-Peterburgskij illjustrirovannyj žurnal, seit 1993 hrg. O. Chlebnikov/ V. Vigiljanskij, L. Petruševskaja und A. Černov.
- RUSSKIJ KUR'ER Ežemesjačnyj žurnal literatury i iskusstva, hrg. A. Glezer, 1 (Febr.) /1993, 2/1993 (Unveröffentlichte Texte von Brodskij, Charms, Okudžava) (Redaktionsrat: V. Aksenov, L. Anninskij, N. Ivanova, E. Neizvestnyj, B. Okudžava, E. Rejn, G. Sappgir, S. Jur'enen).
- SEM' VERST DO POBEDY Sbornik povestej i rasskazov, L 1990, 238S. Aufl. 10 000. Enthält nur literarische Texte von S. Dovlatov u.a.
- SOGLASIE Literaturno-chudožestvennyj i obščestvenno-političeskij žurnal, monatlich unregelmäßig seit November M 1990, hrg. von der Vereinigung, "Miloserdie", V. Michal'skij/A. Marčenko. Konventionelle Rubriken und Struktur, 224S. (Korolenko, M. Ende, L. Anninskij, J. Galsworthy).
- SLOVO Literaturno-chudožestvennyj sbornik. S.A. Lykošin. Proza. Poézija. Publicistika. Kritika, Nasledie. Iskusstvo, vyp. 1, M 1989 (Texte von A. Segen', M. Popov, V. Butromeev, A. Brežnev u.a.). Aufl. 30 000.
- SOLO Literarisch-künstlerische Zschr., hrg. seit 1990 von A. Bitov, A. Gavrilov, Z. Gareev, V. Zuev, L. Kostjukov, A. Michajlov, E. Popov, Proza - poézija-esse; Aufl. zwischen 10 000 und 50 000.
- STRANNIK Literatura - iskusstvo (Kunst) - politika - , hrg. von S. Javkovlev, u.a. G. Belaja, A. Bitov, V. Erofeev, V. Kantor, S. Larin, A. Streljanyj, M. Čudakova u.a. Aufl. 50 000 (hat ihr Erscheinen inzwischen eingestellt).
- STRELEC Al'manach literatury, iskusstva i obščestvenno-političeskoj mysli, (1984-89 monatlich in Paris), hrg. von A. Glezer (Red. kollegium seit

- 1990: V. Aksenov, G. Vladimov, Bobyšev, V. Erofeev, V. Krivulin, Ju. Kublanovskij, G. Saggir, S. Jur'enen) M ab 1989 als Almanach (No. 1).
- SUMERKI hrg. von A. Gur'janov, A. Novakovskij, D. Sinočkin, SPb seit 1990 (Texte von E. Šešolin, A. Lankin, A. Kržyžanovskij, Z. Mirkina, A. Men', I. Pomerancev, M. Tumpovskaja) - Samizdat-Typ.
- TRET'JA VOLNA Antologija ruskogo zarubežja, hrg. von A. Gereben, M 1991. 380S. Aufl. 50 000. Enthält nur literarische Texte von S. Dovlatov, Ju. Gal'perin, I. Ratušinskaja, E. Limonov, F. Gorenštejn, Ju. Maramzin, A. Gladilin, S. Jur'enen u.a.).
- VESTNIK NOVOJ LITERATURY hrg. seit 1990 von M. Berg und M. Šejker, im Red.koll. D. Prigov, V. Krivulin, A. Sidorov u.a. erscheint in SPb Aufl. 50 000, Rubriken: Proza, poezija, Vospominanija, Publikacii, LK, Religija i filosofija, Recenzii. 1/1990: 50 000, 2/1990: 40 000, 3/ 1991: 20 000, 4/1992: o.A. "Prodolžat tradicii tak nazyvaemoj "neofficial'noj, "vtoroj", nepodcenzurnoj literatury".
- VEST' Proza. Poezija. Dramaturgija, M 1989, hrg. von V. Kaverin und Ju. Efremov. 500 S. Aufl. 50 000. Flexible Rubriken mit Texten von E. Popov, I. Kalugin, B. Okudžava, V. Eremin, D. Samojlov, N. Katerli, V. Korkija, G. Ajgi u.a.
- VOZVRAŠČENIE Sbornik, vyp. 1, M 1992, Sammlung von literarischen und literaturkritischen Texten und Dokumenten des kulturellen Erbes, Rubriken wie in konventionellen Zs., 445S. (A. Belinkov, E. Tager, Briefe Florenskijs, V. Šalamov u.a.).
- VREMJA I MY (erschien in N.Y. seit 1975) Al'manach literatury i obščestvennych problem, M/N.Y. 1990, hrg. V. Perel'man/O. Fin'ko (Lyrik und Prosatexte - z.B. A. Galič, I. Brodskij, S. Dovlatov - Publizistik, Literaturwissenschaft, Interviews und bildende Kunst).
- VSEMIRNOE SLOVO russ. Ausgabe der europäischen Kulturzeitschrift "Lettre", hrg. A. Ninov u.a., SPb, 5 Hefte seit 1990. Auflage 1/90: 50 000, 2/91: 5000, 4/5/93: 3 000. Russische und westliche literarische, mehr jedoch kulturhistorische Texte und Essays.
- VSTREČNYI CHOD Otkrytye dveri. Povesti i rasskazy molodych pisatelej, M 1989. 243S. Enthält nur literarische Texte von Laputin, Sadur, Bajkov, Narbikova, Vasilenko, M. Popov u.a. Aufl. 30 000.
- ZDES' I TEPER' Filosofija, literatura, kul'tura, hrg. M. Nemcov/ D. Kudrja, M 1992 (1).
- ZERKALA Al'manach, vyp. 1, M 1989, hrg. A.P. Lavrin. Enthält literarische Texte und Essays von D. Prigov, V. und Ve. Erofeev, E. Popov, A. Parščikov, M. Epštejn, V. Korkija u.a. 335S. Aufl. 50 000.

abgeschlossen Mai 1994

## Anmerkungen

- 1 Zum Zusammenhang von literarischem Prozeß, geistesgeschichtlicher Entwicklung und "dicken" Zeitschriften vgl. B.F. Egorov: "Bor'ba éstetičeskich idej v Rossii seređiny XIX v.", L 1982 und Ders.: "Bor'ba éstetičeskich idej v Rossii seređiny 1860ch godov", L 1991.
- 2 Zur historisch-typologischen Entwicklung der deutschen Literaturkritik s. P. Gebhardt: "Literarische Kritik", in: *Erkenntnis der Literatur*, Tübingen 1982.
- 3 D.R. Spechler: *Permitted Dissent in the USSR. Novy mir and the Soviet Regime*, New York 1982, E.B. Rogovin-Frankel: "Novyj mir". A Case study in the Politics of Literature, 1952-58, Cambridge 1981. Vgl. auch die zahlreichen in den letzten Jahren veröffentlichten Memoiren verschiedener ehemaliger Redaktionsmitglieder, z.B. V. Lakšin: *Otkrytaja dver'. Vospominanija i portrety*, M. 1989.
- 4 Der Begriff "gumanitarnyj" für Berufe im geisteswissenschaftlichen, schöpferischen oder im engeren Sinne kulturellen Bereich läßt sich schwer im Deutschen wiedergeben.
- 5 Zur kultursoziologischen Analyse der sowjetischen Intelligenz vgl. W. Beyrau: *Intelligenz und Dissens. Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985*, Göttingen 1993; und V. Shlapentokh: *Soviet Intellectuals and Political Power. The Post-Stalin Era*, London/N.Y. 1990; B. Dubin: *Žurnal'naja kul'tura post-sovetskoi épochi*, unveröff. Ms. 1993.
- 6 Beyrau 1993 spricht von "Diskurs-Gemeinschaften".
- 7 L. Gudkov/ B. Dubin: "Bez naprjaženija. Zametki o kul'ture perechodnogo perioda", in: NOVYJ MIR 2 (1993), S. 243-253. Der Begriff "symbolisches Kapital" stammt von P. Bourdieu, z.B. Ders.: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt 1982 (frz. 1979).
- 8 NOVYJ MIR stieg 1988 von 496 000 auf 1 150 000, 1990 von 1 556 000 auf 2 710 000 (was maßgeblich mit der Publikation von Solženicyns Werken zusammenhing) und sank 1991 um 78, 96 % auf 200 000. DRUŽBA NARODOV stieg 1988 von 150 000 auf 800 000, 1989 auf 1 095 000 und sank seit 1991 auf inzwischen 100 000. ZNAMJA stieg 1988 von 175 000 auf 500 000 und sank 1991 auf 183 800. Vgl. dazu Ch. Engel: "Leser und Literaturbetrieb. Ein kritischer Streifzug durch die aktuelle Diskussion in sowjetischen Zeitschriften", in: OSTEUROPA 2,3 (1989), S. 151-164, hier S. 159 und B. Dubin: "Dinamika pečati i transformacija obščestva", in: VOPROSY LITERATURY 9-10 (1991), S. 84-97, hier S. 92f. J. Graffy: "The Literary Press", in: *Culture and the Media in the USSR Today*, ed. J. Graffy/ G. Hosking, London 1989, S. 107-157.

- <sup>9</sup> M. Bulgakov: "Adam i Ėva", in: SOVREMENNAJA DRAMATURGIJA 3 (1987), S. 190-225 und OKTJABR' 6 (1987), S. 137-175; A. Achmatova: "Rekviem", in: OKTJABR' 3 (1987), S. 130-135 und NEVA 6 (1987), S. 74-79.
- <sup>10</sup> Z.B. veröffentlichte DRUŽBA NARODOV Arbeiten des amerikanischen Stalinismusforschers Robert Conquest. Viel diskutiert wurden z.B. die Artikel von N. Šmelev: "Avansy i dolgi", NOVYJ MIR 3 (1987), Ju. Karjakin: "Stoit li nastupat' na grabli? (Otkrytoe pis'mo odnomu Inkognito)", in: ZNAMJA 9 (1987), S. 200-224, I. Kljamkin: "Kakaja ulica vedet k chramu?", in: NOVYJ MIR 11 (1987), S. 150-188, Ju. Burtin: "Vam - iz drugogo pokolen'ja. K publikacii poëmy A. Tvardovskogo «Po pravu pamjati»", in: OKTJABR' 8 (1987), S. a. Latynina: "Kolokol'nyj zvon - ne molitva", in: NOVYJ MIR 8 (1988).
- <sup>11</sup> V. Lakšin: "Okno v mir", in: LIT. GAZ. 27.10. 1993, S. 6.
- <sup>12</sup> Eine unter den "šestidesjatniki" schon in den 70-80er Jahren verbreitete Devise lautete: "Esli zavtra opublikujut Solženicyna i Bibliju, to poslezavtra my prsnemsja v drugoj strane." I. Jarkevič: "Literatura, èstetika, svoboda i drugie interesnye vešči", in: VESTNIK NOVOJ LITERATURY 5 (1993), S. 246.
- <sup>13</sup> Vgl. hierzu ausführlich H. Trepper: "Kulturbetrieb", in: *Kultur im Umbruch. Polen, Tschechoslowakei, Rußland*, hrg. Forschungsstelle Osteuropa, Bremen 1992, S. 155-198 und Dies.: "Kultur und Markt 1992/1993 in Rußland", *Arbeitshefte und Materialien der Forschungsstelle Osteuropa*, Bremen 1994.
- <sup>14</sup> Zajavlenie russkogo PEN-centra: "Dorožacet vse, deševeet liš' tvorčeskij trud", in: LIT. GAZ. No. 9, 26.2.1992. Auch: "Obraščenie pisatelej Rossii k rukovodstvu Rossijskoj Federacii", in: LITERATURNAJA ROSSIIJA 28.2.1992. V. Lakšin plädierte dafür, die dicken Zeitschriften ähnlich wie das Bol'šoj-Theater und die Tret'jakov-Galerie in die Reihe der geschützten Kulturgüter aufzunehmen. Seine für eine UNESCO-Konferenz geplante Rede konnte er allerdings nicht mehr halten, sie wurde postum publiziert in: LIT. GAZ. "Okno v mir", a.a.O.
- <sup>15</sup> Vgl. dazu B. Dubin: *Žurnal'naja kul'tura post-sovetskoj èpochi, unveröff. Ms. M* 1993, S. 18 und L. Gudkov/ B. Dubin: "Konec charismatičeskoj èpochi. Pečat' i izmenenija v sistemach cennostej obščestva", in: SVOBODNAJA MYSL' 5 (1993), S. 36f.; Die Auflage von MOLODAJA GWARDIJA sank zwischen 1990-1992 von 725 000 auf 30 000.
- <sup>16</sup> Ebd.
- <sup>17</sup> In einer Ende 1989 vom 'Institut für Buchforschung' durchgeführten Umfrage in Massenbibliotheken zur Rangliste der Popularität dicker Zeitschriften lagen NOVYJ MIR und ZNAMJA an erster Stelle, MOSKVA dagegen an 16. und NAŠ SOVREMENNİK an 19. und letzter Stelle, in: ZNAMJA 1 (1990), S. 238ff.



- 18 1992 sind nach einer vom Herausgeber publizierten Umfrage 18,8% Leser der Zeitschrift unter 20 Jahren, vgl. "Kto čitaet naš žurnal", in: ZNAMJA 8 (1991), S. 240.
- 19 A. Marčenko bezeichnet 1989 als das Jahr der Almanache. A. Marčenko "Al'manachi i vokrug", in: ZNAMJA 2 (1990), S. 222-231, hier 222.
- 20 Vgl. K. Eimermacher: "Sechs Jahre Perestrojka im Bereich der Kultur", in: OSTEUROPA 11 (1991), S. 1077-1088.
- 21 So z.B. bei T. Tolstaja, deren Erzählung "Somnambula v tumane" erst in NOVYJ MIR 7 (1988), S. 8-26, erschien und dann in dem Almanach ZERKALO; V. Erofeevs "Moskva-Petuški" erschien zuerst 1989-90 in TREZVOST' I KUL'TURA und anschließend in dem Almanach VEST'.
- 22 Der Almanach APREL', von dem bis 1993 sechs Bände in Buchformat erschienen sind (die Auflage bewegte sich von anfangs 300 000 auf 30 000 herunter), war das erste im Selbstverlag - noch vor dem Pressegesetz - erschienene literarische Periodikum.
- 23 Karem Rašs historische Skizze "Prečistenka", in: MOSKOVSKIJ VESTNIK 1 (1989), S. 4-37, und G. Gačevs "Andrej Sinjavskij - Abram Terc i ego roman 'Spokojnoj noči'. Ispovest'", ebd., S. 235-266.
- 24 A. Marčenko in: ZNAMJA 2 (1990), S. 225.
- 25 Vgl. z.B. S. Nosov: "Literatura i igra", in: NOVYJ MIR 2 (1992), S. 232-239; und als Schwerpunktthema der No. 2 von APOKRIF, M o.J.
- 26 Vgl. dazu L. Lisjutkina: "Samizdat i agigprop. Glasnost' pered vyzovom svobodnogo rynka", in: OBSČESTVENNYE NAUKI I SOVREMENNOST' 1993 (4), S. 101-113 und A. Marčenko, a.a.O.
- 27 Die in Petersburg erscheinende Zeitschrift VSEMIRNOE SLOVO versteht sich als russische Ausgabe der gesamteuropäisch konzipierten, ursprünglich in Frankreich gegründeten Zeitschrift LETTRE.
- 28 M. Bezrodnyj: Listaja "Sumerki". Samizdat i "iskusstvo knigi", unveröff. Ms. 1993.
- 29 Eine ähnliche Erscheinung gibt es bei philosophischen bzw. kulturanthropologischen neuen Zeitschriften, z.B. LOGOS.
- 30 A. Michajlov in: *Muschiks Underground. Neue russische Prosa aus der Moskauer Zeitschrift "Solo"*, München 1993, S. 279.
- 31 Zwar wecken sowohl NEVA als auch PETROPOL' Assoziationen zu Puškin ("Mednyj vsadnik"), aber PETROPOL' spielt außerdem auf die Kultur des Un-

- tergrunds bzw. eine in der Sowjetzeit unterdrückte griechisch-europäische Tradition an. O. Mandel'stam nannte die Stadt mehrmals in bekannten Gedichten so, "V Petropole prozračnom my umrem..." (89), "V zelenyj puch Petropol' odevaet..." (88), in: O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v 3 tomach*, t.1, Washington/München 1967.
- 32 Regelmäßige Besprechungen neuer Literaturalmanache aus anderen Städten als den beiden Metropolen finden sich in der Zeitschrift *NOVOE LITERATURNOE OBOZRENIE*.
- 33 Vgl. dazu R. Neuhäuser, "'Avantgarde' und 'Avantgardismus' in der russischen Literatur", in: *ZEITSCHRIFT FÜR SLAVISCHE PHILOLOGIE XLV*, 45 (1986), S. 130-152.
- 34 V. Novikov: "Promežutočnyj finiš (Literaturnye žurnaly na slome vremeni)", in: *ZNAMJA* 9 (1992), S. 224-32.
- 35 A. Marčenko, a.a.O., S. 231.
- 36 I. Klech in: *SOLO* 2 (1991), S. 5-14 und *NOVYJ MIR*; J. Bujda in: *SOLO* 4 (1991), S. 74-95 und *OKTJABR'*.
- 37 Z. Gareev: "Kogda kričat čužie pticy", in: *NOVYJ MIR* 12 (1989), S. 75-84; DERS.: "Mul'tiproza" (fragment) u.a., in: *SOLO* 4 (1991), S. 41-73 und *STRELEC NO.2* (66) (1991), S. 111-121; A. Gavrilov: "V preddverii novoj žizni. Gantenbajn i Kaban", in: *JUNOST'* 6 (1989), S. 38-43 und in: *SOLO* 1 (1990), S. 5-29; V. Zuev: "Pravila igry", in: *OKTJABR'* 2 (1988), S. 116ff. und *SOLO* 2 (1991), S. 19-56; A. Ivančenko: "Avtoportret s dogom", in: *URAL* 7 (1985), V. Narbikova: "Ravnovesie dnevných i nočnych zvezd", in: *JUNOST'* 8 (1988), S. 15-29.
- 38 Aufgenommen wurden in diese Übersicht auch solche, z.B. Emigranten- und Samizdatzeitschriften, die schon vor der Perestrojka existierten, aber entweder nicht in Rußland erschienen bzw. nicht öffentlich vertrieben werden konnten. Zu den etablierten Monatszeitschriften vgl. W. Kasack: *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2. Aufl., München 1992.

Birgit Menzel

**Die Russen in Wien. Die Befreiung Österreichs.** Wien 1945/ Augenzeugenberichte und über 400 unpublizierte Fotos aus Russland. Herausgegeben von Erich Klein. Wien: Falter Verlag, 1995. Großformat, s/w, 248 S. ISBN 3-85439-141-2.

Der Inhalt des von Erich Klein (Wien/Moskau) herausgegebenen Bandes geht weit über den vom Titel nahegelegten zeitgeschichtlichen und dem Gedenken der Ereignisse vor fünfzig Jahren gewidmeten Bezug hinaus. Es sind nicht nur Russen, die zu Wort kommen, sondern auch Vertreter anderer Nationalitäten der ehemaligen Sowjetunion, es geht nicht nur um Wien, sondern um Österreich insgesamt, und es handelt sich nicht nur um die Apriltage des Jahres 1945.

Bei einschlägigem, idiomaticischem Verständnis der Titulatur ist es ein Buch zur Aufarbeitung von historischen, im sprachlichen und visuellen Gedächtnis der Zeitzeugen, aber auch der heutigen Leser und Betrachter gespeicherten Stereotypen. Die Antonymie von Besatzung und Befreiung ist nur einer dieser Aspekte, die Klischeevorstellungen von Kultur und Unkultur, zivilisiertem und unzivilisiertem Leben sind ein anderer.

Was die Fotos betrifft, so stammen sie tatsächlich aus einem relativ kurzen Zeitraum des Jahres 1945, aufgenommen in erster Linie von einem der prominenten sowjetischen Frontfotografen, Evgenij Chaldej, und aus dessen Privarchiv zur Verfügung gestellt. Wie man erfährt, sind es bei weitem nicht nur Schnappschüsse, sondern zu einem guten Teil wohlüberlegte, inszenierte Aufnahmen, geprägt sowohl von der politischen wie der menschlichen Dimension des Krieges, und ausgewählt mit dem Anspruch an die Qualität professioneller Fotografie.

Der Textteil stammt aus ganz verschiedenen Zeiten der letzten fünfzig Jahre. Da gibt es zahlreiche Ausschnitte aus dem "Wiener Tagebuch" des Josef Schöner vom April bis November 1945, und siebzehn sehr ausführliche, verschriftlichte Gespräche mit sowjetischen Zeitzeugen, die in den Jahren 1993/94 von Erich Klein geführt wurden. Dazu kommen - in den Begleittext eingearbeitet oder als Montage an den Rand gesetzt - Zitate von Politikern der damaligen Zeit, Reflexionen von Schriftstellern und Künstlern, Ausschnitte aus sowjetischen Zeitungen, der Wortlaut offizieller Dokumente, Kundmachungen und Reden sowie literarische Prosa und Gedichte von Semjon Gudsenko, Wladimir Tschernow, Primo Levi, Boris Sluzkij, Jan A. Satunowskij und anderen. Soweit erforderlich, eigens für diesen Band ins Deutsche übersetzt.

Man kann das Buch in ganz verschiedener Weise lesen und betrachten: zur Bereicherung zeitgeschichtlichen Wissens, insbesondere für Österreicher, als Fotoband von hoher Qualität, sicher aber auch als Quelle und Dokumentation der Sicht sowjetischer Veteranen ganz verschiedener Herkunft, sozialer Schicht und Lebenserfahrung auf einen Teil Europas und (!) ihr eigenes Land. Der Blick hinter die Zeitgeschichte fällt dabei auf kulturelle Details, die in authentischer Weise der oral history oder in literarischer Verarbeitung dargeboten werden.

Tilman Reuther (Klagenfurt)

**ВОЛЬФ ШМИД**

**ПРОЗА КАК ПОЭЗИЯ**

**Статья о повествовании в русской литературе**

Санкт-Петербург: Изд-во Гуманитарное агентство  
«Академический проспект», 1994. — 246 с. Цена: ДМ 32,-

**СОДЕРЖАНИЕ**

**Часть первая: А. С. Пушкин**

Проза и поэзия в «Повестях Белкина»

Дом-гроб, живые мертвецы и православие Адриана Прохорова.

О поэтичности «Гробовщика»

Невезучий жених и ветреные суженые. Подтексты и развертывающиеся речевые клише в «Метели»

Судьба и характер. Развертывание речевых клише в «Капитанской дочке»

Об эволюции поздней элегии Пушкина

**Часть вторая: От Лермонтова до Битова**

О новаторстве лермонтовского психологизма

Рассказывание и рассказываемое в «Братьях Карамазовых»

О проблематичном событии в прозе Чехова

I Событийность и ее редукция

II Мнимое прозрение Ивана Великопольского («Студент»)

Орнаментальный текст и мифическое мышление в рассказе В. Замятина «Наводнение»

Андрей Битов — мастер «островидения»

Вклад Бахтина/Волошинова в теорию текстовой интерференции

**Заказы по адресу: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,**

**D-80328 München**

**С. ЕЛЬНИЦКАЯ**  
**Поэтический мир Цветаевой:**  
**Конфликт лирического героя и действительности.**

Общая характеристика поэтического мира Цветаевой; Исходные смысловые инварианты; Описание неистинного мира и истинного мира; Конфликт лирического героя и "этого" мира; Общее описание ситуации "Лирический герой и мир"; Губительное воздействие "этого" мира на лирического героя; Страдание лирического героя в "этом" мире; Неприятие и отрицание "этого" мира лирическим героем.

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH**  
**LITERARISCHE REIHE**  
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,  
SONDERBAND 30; WIEN, 1990, 396 S., DM 65.-

**PSYCHOPOETIK**  
**BEITRÄGE ZUR TAGUNG**  
**«PSYCHOLOGIE UND LITERATUR»**  
**MÜNCHEN 1991**

Inhalt: A. Hansen-Löve, Zwischen Psycho- und Kunstanalytik (Einleitung); W. Koschmal, Die 'befleckte Empfängnis' Solomonijas; W. Schmid, Zur Entstehung der Bewußtseinskunst in der russischen Erzählprosa; A. Thomas, A Russian Oedipus: Lacan and Puškin's *The Queen of Spades*; N. Drubek-Meyer, Golg's Psychologik in den *Večera na chutore bliz Dinkan'ki*; E. Naiman, «Ne grešno li eto želanie?» *Nakanune*, Failure and the Psychopoetics of Literary Evolution; R. Grübel, Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik (zu V. Rozanov); A. Hansen-Löve, Zur psychopoetischen Typologie der russischen Moderne; I.P. Smirnov, Sadoavangard; D. Rancour-Laferrrière, Why the Russian Formalists had no Theory of the Literary Person; A. Flaker, Psicholožestvo; E. Greber, Subjektgenese, Kreativität und Geschlecht. Zu Pasternaks *Detstvo Ljuvers*; P.A. Jensen, Boris Pasternak als Ästhetiker im Sinne Kierkegaards; R. Lachmann, Dezentrierte Bilder. Die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa; T. Seifrid, Literature for the Masochist: "Childish" Intonation in Platonov's Later Works; A. Zholkovskiy, The terrible armor-glad general line: A new profile of Eisenstein's poetics; R. Fieguth, Zur immanenten Psychopoetik in Vladimir Nabokovs *Zaščita Lužina*; A. Sergl, Katabasis als Metrofahrt; J.R. Döring-Smirnov, Gender shifts in der russischen Postmoderne; Texte von Vladimir Sorokin und D. Prigov.

**WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH**  
**LITERARISCHE REIHE**  
HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,  
SONDERBAND 31; WIEN, 1992, 574 S., DM 75.-

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,  
D-80328 München

WALTER KOSCHMAL  
VOM DIALOG IN DER EPIK  
ZUM EPISCHEN DIALOG

EVOLUTION DER REDEFORMEN IN DER RUSSISCHEN LITERATUR  
DES 11. BIS 18. JAHRHUNDERTS

**Inhalt:** I. Zur Poetik des epischen Dialogs; II. Direkte Rede und Dialog als Abbild (11. Jahrhundert bis 1300); III. Deformation des Dialogs und Ästhetisierung der Rede (1300-1450); IV. Vom Kult zur Kommunikation (1450-1700); V. Auktoriale Dialogisierung (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts); VI. Anfänge der Pragmatisierung und Spezifizierung des epischen Dialogs (1750-1810); VII. Der 'Weg nach innen': Höhepunkte und Deformation des epischen Dialogs im 19. und 20. Jahrhundert.

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
LITERARISCHE REIHE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,  
SONDERBAND 34; WIEN, 1992, 218 S., DM 58.-

АНДРЕЙ НИКОЛЕВ  
(АНДРЕЙ Н. ЕГУНОВ)

СОБРАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
*По ту сторону Тулы (1931)*

Под редакцией

Глеба Морева и Валерия Сомсикова

По ту сторону Тулы. Советская пастораль  
(Репринт, Ленинград 1931)

Беспредметная юность

Елисейские радости

Приложения:

Беспредметная юность, редакция 1918-1933 гг.

Стихотворения, не вошедшие в "Елисейские радости"

Отрывки из утраченных произведений

Комментарии

С.В. Полякова, А.Н. Егунов как переводчик древних  
авторов

Г.А. Морев, В.И. Сомсиков, Андрей Николаевич Егунов:  
канва жизни и творчества

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
LITERARISCHE REIHE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE HANSEN-LÖVE,  
SONDERBAND 35; WIEN, 1993, 364 S., DM 60.-

**Youri Lotman - Victor Rosenzweig**

**La LITTÉRATURE RUSSE  
D'EXPRESSION FRANÇAISE**

TEXTES FRANÇAIS D'ÉCRIVAINS RUSSES

(XVIII<sup>e</sup> - XIX<sup>e</sup> siècles)

*Préfaces: Youri Lotman et Victor Rosenzweig*

*Portraits et commentaires: Youri Lotman*

*Choix des textes: Victor Rosenzweig*

**Ю.М. Лотман - В.Ю. Розенцвейг**

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
НА ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ**

ФРАНЦУЗСКИЕ ТЕКСТЫ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

(XVIII - XIX вв.)

*Вступительные статьи Ю.М.Лотмана и В.Ю.Розенцвейга*

*Биографические очерки и комментарии Ю.М.Лотмана*

*Составитель В.Ю.Розенцвейг*

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBAND 36

Wien 1994

Bestellungen an/distribué par:

Kubon&Sagner, D-80328 München. Fax: (089) 54 218-218

546 pages/страниц - Preis/prix: DEM 70,00

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH  
SONDERBÄNDE

HERAUSGEGEBEN VON AAGE A. HANSEN-LÖVE UND  
TILMANN REUTHER

14. I.A. MEL'ČUK, A.K. ZHOLKOVSKY, *Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian*, 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., 8S 630.-, DM 90.-.
16. I.A. MEL'ČUK, *Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovyh vyraženij*, 1985, 509 S., 8S 350.-, DM 50.-.
19. G. NEWEKLOWSKY / K. GAÁL, *Totenklage und Erzählkultur in Stinatz*, 1986, XLVII+315 S., 8S 200.-, DM 28,50.
20. *Mythos in der slawischen Moderne*. Hamburger Kolloquium. Herausgegeben von W. Schmid, 1987, 421 S., 8S 300.-, DM 42.- (vergriffen)
21. *Zabytyj avangard. Rossija - pervaja tref' XX stoletija*. Sbornik teoretičeskich materialov. Hg. von Konstantin Kuz'minskij, Gerald Janeček und Aleksandr Očereťjanskij, 1988, 335 S., 8S 300, DM 42.-
22. J. FARYNO, *Poëtika Pasternaka ("Putevye zapiski", "Očrannaja gramota")*, 1989, 316 S., DM 58.-
23. Marina Cvetaeva. *Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910-1941 gg. i 1942-1962 gg.* Sost. L.A.Mnuchin, 1989, 151 S., DM 35.-
24. *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Edited by John E. Malmstad, 1989, 212 S., DM 35.-
25. G. NEWEKLOWSKY, *Der kroatische Dialekt von Stinatz*. Wörterbuch, 1989, 220 S., DM 42.-
- 26.1. Ju.K. ŠČEGLOV, *Romany L'il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja*, 2 toma, 1-yj tom, *Vvedenie. Dvenadcat' stul'ev*, 1990, 377 S., DM 48.-
- 26.2. Ju.K. ŠČEGLOV, *Romany L'il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja*, 2 toma, 2-oj tom, *Zolotoj telenok*, 1991, 336 S., DM 48.-
27. B.M. GASPAROV, *Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*, 1992, 396 S., DM 65.- (erscheint im November 1992)
28. Ī.P. SMIRNOV, *O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikke i logike istorii*, 1991, 296 S., DM 42.-
29. V.N. TOPOROV, *A.S. Puškin i Goldsmith*, 1992, 222 S., DM 58.-
30. S. EL'NICKAJA, *Poëtičeskij mir Cvetaevoj*, 1991, 396 S., DM 65.-
31. *Psychopoetik*. Tagungsbeiträge München 1991. Hg. A. Hansen-Löve, 1992, 574 S., DM 75.-
32. Marina Cvetaeva. *Stat'i i teksty*. Herausgegeben von L.A. Mnuchin, 1992, 252 S., DM 60.-
33. *Festschrift für V.Ju. Rozencvejk zum 80. Geburtstag*, 1992, 294 S., DM 65.-
34. W. KOSCHMAL, *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts*, 1992, 218 S., DM 58.-
35. Andrej NIKOLEV, *Sobranie proizvedenij*, [= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuły*, Leningrad 1931 sowie Erstaussgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik], Herausgegeben von G. Morev und V. Somsikov, 1993, 364 S., DM 60.-

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH,  
D-80328 München